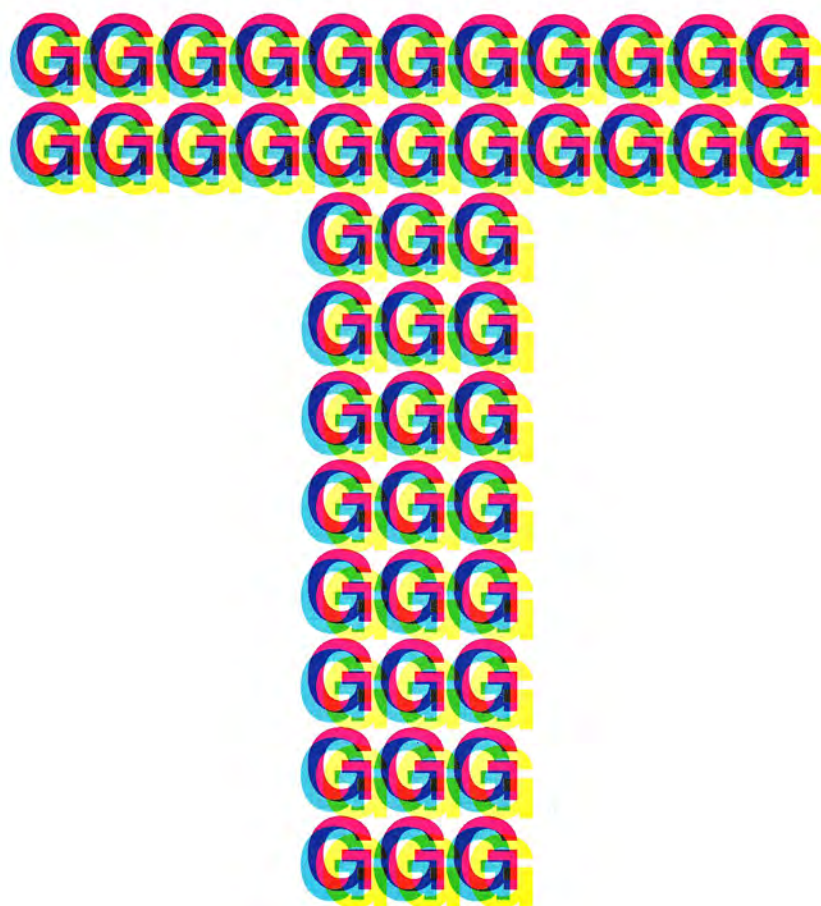


Manuel Sesma

TipoGrafismo

Paidós Diseño 04



TipoGrafismo

Paidós Diseño

Colección dirigida por Joan Costa

Títulos publicados:

1. R. Pelta - *Diseñar hoy*
2. J. Costa - *La imagen de marca*
3. J. Royo - *Diseño digital*
4. M. Sesma - *TipoGrafismo*

Manuel Sesma

TipoGrafismo

Aproximación a una estética de la letra



PAIDÓS

Barcelona • Buenos Aires • México

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2004 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona,
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-1630-8

Depósito legal: B. 35.997/2004

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Av. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

El auge y la ubicuidad de los productos de diseño —en especial del diseño gráfico y la comunicación visual— configuran nuestro entorno material y cultural.

Pero detrás de este auge, el diseño está experimentando una compleja confusión conceptual y metodológica. La incidencia de las nuevas tecnologías y la falta de una teoría contemporánea son las causas más visibles de esta situación. En consecuencia, el ámbito académico y el profesional se debaten en busca de un nuevo paradigma para la reflexión y la práctica del diseño.

La colección Paidós Diseño se sitúa en estas coordenadas y se propone contribuir al debate con una serie de textos originales escritos expresamente por autores, docentes y profesionales de primera línea.

a Raquel, hada madrina
a V., siempre;-<>

Sumario

Introducción	15
Sentido de la obra	17
<i>Definición de términos</i>	18
<i>El problema del tipografismo</i>	19
<i>Origen del tipografismo</i>	20
<i>¿Es el tipografismo una rama de la tipografía?</i> ...	21
La letra translúcida	23
<i>La utopía de la tipografía transparente, raíz</i> <i>del tipografismo</i>	23
<i>Lenguaje, palabra formal y plástica</i> <i>de la letra</i>	24
<i>Tipografía, contenedor y cultura</i>	25
<i>Metodología y clasificación tipográfica</i>	26
 1. Aproximación semiótica	29
El arte de la tipografía: <i>significante</i> y <i>significado</i>	31
<i>¿Es válido un análisis estructuralista</i> <i>del tipografismo?</i>	31
<i>Pictografía como sistema polisémico</i>	33
<i>La abstracción del signifiante,</i> <i>¿es la clarificación del significado?</i>	34
<i>Contexto cultural, sistema de signos, expresión</i> <i>gráfica y estilo</i>	35
La función de la forma tipográfica: comunicacional y expresiva	40
<i>Ciencia, conocimiento y utilitarismo</i> <i>frente a expresividad</i>	42
<i>El lenguaje, la palabra y el texto como formas</i> <i>de ocultación y enmascaramiento</i>	43
La letra como icono cultural	46

<i>La convención cultural como base de creación del signo signifi- cante</i>	46
<i>El tipografismo conservado por el carácter mágico de la letra</i>	47
Desvinculación semántica de la letra y autonomía expresiva	48
<i>Mecanización de la escritura como abstracción extrema</i>	48
<i>La unicidad de la escritura en tanto que sistema de signos</i>	50
<i>Para que la escritura aparezca en toda su verdad debe ser ilegible</i>	51
<i>Las «vestiduras» de la letra como recurso barroco da pie a nuevas funciones de la misma, éstas de carácter plástico</i>	52
<i>El texto como imagen y la imagen como texto, ¿utopía deconstructivista?</i>	53
La recuperación del ductus: la expresividad del signo	55
<i>Fisicidad del lenguaje, su materialidad, visualidad, corporeidad</i>	57
La transversalidad en el diseño gráfico	60
2. Medios tipográficos	65
Caligrafía	67
<i>La caligrafía oriental, vehículo mágico</i>	67
<i>El espacio caligráfico</i>	71
<i>Fisicidad de la caligrafía, prolongación del cuerpo</i>	72
<i>Plasticidad, metáfora y alegoría caligráfica</i>	75
<i>Diferencia y proximidad del ideograma chino y el alfabeto árabe</i>	80
<i>Poesía y expresividad en los sistemas caligráficos</i>	82
Poesía visual	84
<i>Bases de la poesía visual</i>	84
<i>Primeras aproximaciones</i>	86
<i>Mallarmé</i>	87
<i>Caligramas: Apollinaire</i>	91
<i>Joan Brossa</i>	93
<i>Poesía concreta, Espacialismo y Letrismo</i>	97

3. Historia predigital	103
Vanguardias	105
<i>Planteamientos vanguardistas.</i>	
<i>Arte, tecnología y expresión</i>	105
<i>Futurismo</i>	110
<i>Constructivismo</i>	118
<i>De Stijl</i>	125
<i>Dadá</i>	130
Bauhaus y Nueva Tipografía	135
<i>Bauhaus</i>	135
<i>Nueva Tipografía</i>	143
Cartelismo: diseño comercial de posguerras.....	154
El Estilo Internacional. Las Escuelas de diseño	
de Basilea y Ulm	160
Situacionismo y Punk	170
La predigitalidad	176
<i>New Wave</i>	176
<i>Posmodernidad</i>	178
 4. Panorama en la era digital	 183
Deconstrucción y feísmo	185
<i>Grunge</i> . La desprofesionalización del diseño	190
Ed Fella: la disfunción aformal	193
FUSE	197
La digitalidad tipográfica	198
 5. Breves conclusiones	 203
 Bibliografía	 209

Introducción

1. Sentido de la obra

La función plástica de la letra, es decir, el posible lenguaje que encierra su forma física, es algo que todos los diseñadores gráficos han intuitido siempre y que todos los tipógrafos conocen, pero que nadie ha tratado de forma sistematizada hasta ahora.

La letra es un elemento visual y, por tanto, potencialmente plástico.

En la década de 1990 se polemizó sobre la equiparación entre texto e imagen, a partir de la influencia de las teorías postestructuralistas y su aplicación —mal interpretada en la mayoría de los casos— al campo del diseño. Pero esto se tomó como una especie de fiebre pasajera y no se estudió de forma seria. Y como moda o estilo de su tiempo, tampoco se ha intentado descubrir en otras épocas.

El mundo del arte, sin embargo, ha hecho casi siempre caso omiso al supuesto sometimiento de la letra a su cometido semántico, utilizándolas como formas puras, naturales, sin vincularlas a ningún código concreto. Por otra parte, la letra posee un potencial semántico propio, aunque no consideremos más que su distribución espacial y el carácter evocador de sus formas.

En cuanto a la tipografía, en tanto que normalización y sistematización de la escritura, también tiene una función autónoma. Como muy bien saben la mayoría de los diseñadores gráficos, la tipografía enfatiza el potencial visual de la letra y las características del texto; las posibilidades simbólicas, asociativas y expresivas de la tipografía pueden afirmar o debilitar el contenido del texto.

En este libro no pretendo, sin embargo, hacer un estudio pormenorizado sobre la historia de la escritura o, ni mucho menos, del alfabeto latino; ni siquiera un compendio

de las distintas formas de escritura contemporáneas. Tampoco analizaré todos y cada uno de los movimientos artísticos que han utilizado la letra en algunas de sus manifestaciones: de lo que se trata más bien es de revelar su potencialidad expresiva y cómo se ha utilizado ésta a lo largo de su historia reciente.

Definición de términos

Al *tipografismo* se lo había denominado hasta el momento como *tipografía expresiva*, pero no se trata sólo de analizar los experimentos tipográficos de carácter artístico, sino de otras muchas manifestaciones visuales en las que interviene la letra y en donde, en mayor o menor medida se impone la plasticidad a la comunicabilidad, el signifiante frente al significado.

Podríamos definir el tipografismo, siguiendo con términos lingüísticos, como la *semantografía de la letra*, es decir, un campo en el que se puede analizar el significado de la función simbólica de la letra y de los indicios que distinguen unos tipografismos de otros.

También podríamos haber optado por *tipogramas*, el término que usaba Lubalin para la representación de un contenido mediante su imagen tipográfica.¹ Pero los tipogramas son en realidad tipografismos de vinculación semántica, en los que es necesario conocer la lengua en la que están escritos esos conceptos visuales para poder entender plenamente el sentido del conjunto.

Evidentemente no se puede abarcar un concepto tan amplio en tan pocas páginas y por tanto este libro no deja de ser una *aproximación*. Además, por *estética* quiero dar a entender el conjunto de factores supra-visuales que conforman un lenguaje, gráfico en este caso.

Por otra parte he destilado la denominación *de la letra* de entre muchas otras, aun a riesgo de pecar de etnocentrismo. Soy consciente de ello, y aunque ésta remite a la formalización alfabética de la escritura occidental, algunos términos como *grafía* —por ejemplo— resultaban dema-

1. Gerstner, Karl,
*Compendio para
alfabetos: sistemática
de la escritura.*

siado vacuos por lo redundante, y no llegaban a definir el conjunto que se trataba de perfilar. También se barajó el de *la escritura*, pero no quería centrarme tanto en los componentes semióticos —los que sin embargo me parece imprescindible tratar— como en aspectos más «físicos». Aquí entraría el componente formal, que ha sido la base de la mayoría de las investigaciones sobre la semiótica artística. Además, esta denominación está más claramente asociada de modo natural a la caligrafía, es decir, a la extensión corporal de la lengua por su formalización manual. Por lo tanto, con *letra* he tratado de dar cabida tanto a los grafismos caligráficos, pertenecientes a cualquier cultura, como a los creados mecánicamente para dar forma visual reglada a la palabra.

El problema del tipografismo

En una época en la que el número de problemas de diseño ha alcanzado niveles inabarcables, de complejidad casi insoluble, es muy difícil enfrentarse a ellos desde el plano teórico. En tal circunstancia es casi mejor adoptar una posición que alguien podría calificar de posmoderna: no enfrentarse al problema directamente, sino quizás asumirlo simplemente y, en el mejor de los casos, intentar describirlo. De tal forma, no pretendo dar respuestas, sino más bien provocar un nuevo debate desde la sistematización y el análisis de las manifestaciones tipográficas del pasado para desarrollar las futuras con conocimiento de causa.

Podría parecer que la intención de este libro es abordar el tema desde la óptica moderna de la universalidad de cualquier lenguaje, pero con ello obviaríamos peligrosamente la arbitrariedad del signo en el lenguaje verbal, como ya he sugerido.

Debe ser de esta manera porque actualmente resulta improbable que un lector pueda dominar todos los elementos de lectura y que por tanto sea capaz de interpretar una obra tal y como el autor la ha concebido. Su propia subjetividad es la que se encarga de completar el mensaje,

El diseño no sólo ha de suponer una solución a los problemas visuales; también debe plantearlos.

2. De Diego Erles,
Jesús, *Graffiti. La
palabra y la imagen*.

en función de sus conocimientos, del medio ambiente sociocultural y de otra serie de factores que están fuera del control del emisor. El propio autor es, por lo tanto, el único lector perfecto de sus propias obras, e incluso a veces a él también se le escapan interpretaciones coherentes no intencionadas que de manera subconsciente se habían filtrado en el mensaje emitido.

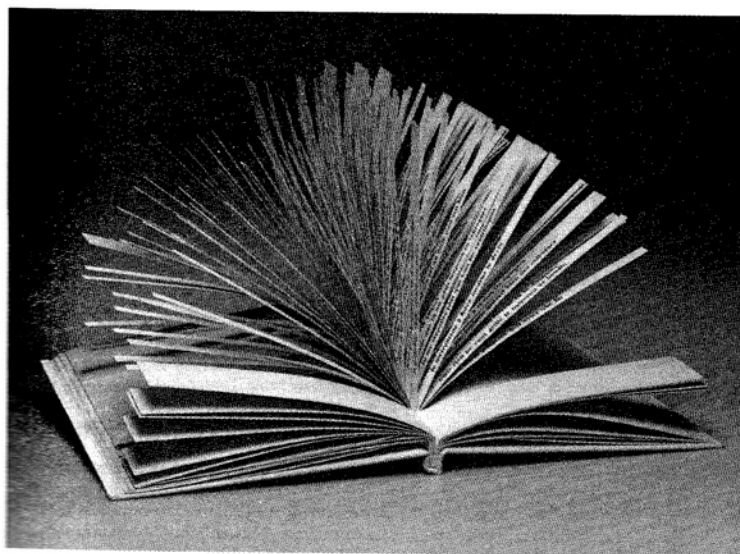
En palabras de Jesús de Diego, «a veces sólo el arte y la poesía son capaces de traducir un sentido más allá del significado primero si somos capaces de percibir en lo escrito lo que está detrás de la letra».²

Curiosamente además, la mayoría de los diseñadores se encuentran incapacitados para enfrentarse al análisis de sus creaciones bajo la ridícula superstición de que ello puede romper la magia de la obra. Evidentemente esto tiene su origen en la aplicación al diseño del método intuitivo, cuyo referente inmediato se encuentra en el método artístico. Desgraciadamente esto ha provocado que muy pocos diseñadores hayan tratado de comprender analíticamente el proceso del diseño. Como consecuencia de ello, la disciplina se ha convertido en un campo elitista al que una gran parte de la sociedad se ve incapaz de enfrentarse, por la incompreensión que genera.

Origen del tipografismo

Mallarmé ya avanzó de forma sucinta el tipografismo con *Un coup de dés*, en el que utilizaba la desestructuración de la página tipográfica tradicional como una forma de cuestionar las prácticas lingüísticas tradicionales a través de la composición y la representación de las palabras, llegando a comparar su libro con partituras musicales.

Pero quizá sólo podamos hablar de tipografismo a partir de las vanguardias, pues fue cuando empezó a utilizarse la letra como elemento estético de forma consciente y sobre el que se fundó un nuevo lenguaje, en este caso artístico, que posteriormente sería aprovechado por otras corrientes estéticas. El Futurismo, el Dadaísmo, el Constructivis-



Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961).

mo y la Bauhaus ya desarrollaron la mayoría de los recursos tipográficos que han llegado hasta nuestros días. Estos movimientos son fruto de una época de descubrimientos científicos y tecnológicos significativos, en la que la industria moderna y el comercio cambiaron radicalmente. Surgieron nuevas actitudes sociales, culturales y políticas, y la tipografía se convirtió en su manifestación visual más remarcable. Se desarrollaron nuevas formas de pensamiento sobre los lenguajes gráficos en cuanto a la escritura, la estructura y las formas visuales que mejor reflejasen las condiciones del mundo moderno.³

Ya a finales del siglo xx, Katherine McCoy y sus alumnos exploraron las relaciones entre imagen y texto de una forma más sistemática, tomando las teorías postestructuralistas como base teórica, centrándose en los códigos simbólicos y en su interpretación como fuente de significación.

3. Triggs, Teal, *The typographic experiment: radical innovation in contemporary type design*.

¿Es el tipografismo una rama de la tipografía?

Quizá se podría pensar que *tipografismo*⁴ no es el término más adecuado para esta nueva disciplina, pero cabe recordar que ha sido gracias a la explosión de experiencias vi-

4. *Tipografismo* es un término acuñado originalmente por Joan Costa para la publicación de esta obra en la presente colección.

suales con la tipografía como base, por lo que han surgido investigaciones como la presente.

¿Podríamos equiparar *tipografismo* a *tipografía experimental* o *expresiva*? Sí y no. En el sentido que expresa Teal Triggs,⁵ sí, pero excluiríamos todas aquellas manifestaciones de la letra y los grafismos lingüísticos cuya función no es principalmente la de ser portadores de un mensaje escrito, sino, fundamentalmente, la de aportar una visión plástica —expresiva, emocional, sintética...— basándose en la forma de las letras.

Por otro lado, ya que *tipografía* hace referencia a la mecanización de la letra, es lógico asociar el *tipografismo* exclusivamente a la tipografía expresiva o a la parte gráfica de la misma. Pero no todos los tipografismos son tipográficos, aunque cualquier tipografía puede tener lecturas tipográficas.

Tampoco podemos ceñirnos en este caso a la definición técnica de tipografía para referirnos al tipografismo, ya que se trata de enfrentar la reproducción mecánica de la letra con la caligrafía o la rotulación, ni abordar aspectos que tienen que ver más con la lectura que con el medio en sí. En litografía, por ejemplo, los impresores se enfrentaban a la letra como un elemento más de la composición en la página y por lo tanto, aunque sólo sea desde el punto de vista tecnológico, no existe ninguna diferencia entre la palabra y la imagen.

Dotremont, por ejemplo, define el tipografismo como un juego caligráfico basado en la tipografía, sin perseguir ningún objetivo concreto, «de los que uno o dos podrían a lo sumo hacer vislumbrar un nuevo alfabeto tipográfico».⁶ En realidad, con sus experimentos no hace sino deambular en su búsqueda de una tipografía expresiva que acerque ésta a la escritura manual, a la caligrafía, en definitiva. Por otra parte, el tipografismo no es algo rigurosamente nuevo, al menos en otros países.⁷

5. *Op. cit.*

6. Dotremont, Christian, *Typographismes*.

7. En los catálogos bibliográficos franceses pueden encontrarse hasta cinco referencias que incluyen la denominación *typographisme*; entre ellos la obra de Dotremont y la traducción de *Type at Work*, de Andreu Balias.

La letra translúcida

La utopía de la tipografía transparente, raíz del tipografismo

Para entender de qué hablamos cuando nos enfrentamos al tipografismo, hay que considerar como principio básico del mismo la predominancia de la expresividad frente a la legibilidad, si bien, como veremos más adelante, un tipografismo tampoco tiene por qué ser ilegible para considerarse como tal.

Hace tiempo que la cuestión de la transparencia tipográfica reclamada por Beatrice Warde⁸ —de la que la Modernidad hizo su bandera— ha quedado atrás. Actualmente sabemos que la tipografía posee un componente estético innegable, además de ser utilizada con fines puramente funcionales —en el uso diario que hacemos de ella, por ejemplo.

También fuimos capaces de superar aquella sentencia de Stanley Morison que afirmaba que la tipografía es «esencialmente utilitaria y sólo accidentalmente estética».⁹ Hoy en día parece ridículo hablar de neutralidad tipográfica en términos absolutos, de la claridad aséptica que reivindicaba el Estilo Internacional. No existe ninguna tipografía —ni siquiera las ortodoxas *Helvetica* o *Univers*— que carezca de connotaciones, que no tenga referentes históricos o estéticos, o que no produzca ningún efecto evocador, sentimental, emocional, alegórico o de cualquier otro tipo posible.

Existen tipos que simbolizan filosofías e ideologías, otros representan a instituciones, naciones y cultos, y muchas poseen un significado propio. Éste es precisamente el precepto sobre el que se basa el tipografismo.

Parafraseando a Warde, el tipografismo sería la capacidad translúcida de la letra, en la que podemos distinguir el continente del contenido sin que éstos lleguen a anularse entre sí. ¿Quién es capaz de beber un buen vino sin sostener la copa en su mano? ¿Acaso no somos capaces de distinguir una copa de baratillo de un cristal de Bohemia? Por

8. Warde, Beatrice, *The Crystal Globe, sixteen essays on typography*.

9. Morison, Stanley, *Principios fundamentales de la tipografía*.

ser éste de calidad superior, ¿nos impide disfrutar de ese magnífico burdeos? Así, la letra translúcida es capaz de cumplir su función comunicacional si es necesario, pero se presta abiertamente al cometido estético.

Lenguaje, palabra formal y plástica de la letra

En el diseño gráfico contemporáneo se ha alcanzado ese punto en el que, en muchos proyectos, se ha impuesto la función de la letra desde su vertiente expresiva y su capacidad de comunicación formal como lenguaje plástico autónomo de la tipografía. Cabría por tanto definir el *tipografismo* como el análisis del carácter y la expresividad icónica de la letra, en tanto que lenguaje particularmente estético.

Las vanguardias reclamaban un arte universal, un arte que fuese comprendido por una sociedad pancultural. En esta vertiente artística la palabra (el texto) no tiene sitio; no sólo porque la teoría de la textualidad estética pueda llegar a frenar la lectura directa del componente puramente formal, sino porque la letra es difícilmente desvinculable de un posible mensaje textual.

¿Depende, por tanto, la letra del lenguaje hablado? Para muchos poetas concretos* la tipografía era una parte más de las palabras, lo que le daba cuerpo al lenguaje, y era éste el que determinaba las decisiones tipográficas en sus composiciones. Para ellos no podía existir desvinculación posible entre la palabra y su imagen visual, algo similar a los mencionados *tipogramas* de Lubalin.

Por otra parte, dentro del texto como imagen se encierran mensajes que se suponía eran intrínsecos al propio lenguaje visual. Pero puesto que las letras, como signos, también son imágenes, son portadores de una carga expresiva, estética y cultural que está profundamente relacionada con todos los factores que intervienen en un mensaje visual. Sin embargo el tipografismo curiosamente tiene poco que ver con la tipografía clásica y más con la expresión libre de la letra, del arte y, en la actualidad, de los metalenguajes gráficos de origen digital.

* Véase «Poesía Concreta» en la pág. 97.

Tipografía, contenedor y cultura

No podemos tampoco abordar el tipografismo sin tener en cuenta el contexto histórico, social y cultural concreto en el que se desarrolló. Cada uno de ellos podría fijarse como un estilo, si entendemos como tal el resultado estético o visual de la destilación de todos los condicionantes anteriores, aplicados a la producción de la época.

Son famosas las comparaciones estilísticas de Adrian Frutiger entre el diseño de automóviles, la arquitectura o la moda en el vestir con la evolución formal de los caracteres alfabéticos en Occidente, lo que, según él, respondería al estilo genérico de cada época.

El *Art Nouveau*, por ejemplo, reflejaba una nueva moral de inspiración juvenil, con nuevos valores estéticos, en la que las imágenes serias eran relegadas por el nuevo culto al desnudo. En este caso, las formas curvilíneas del estilo harían referencia a este despegue erótico.

De la misma manera, durante los últimos años de la década de los veinte, el tipo de madera *Il Futurismo Artistico* producido por la fundición italiana S.A. *Xilografia Internazionale* se convirtió a su vez en la marca del movimiento fascista. El diseñador original es desconocido, pero los diseños creados por Fortunato Depero influyeron en un montón de artistas gráficos italianos de la época...¹⁰ y así podríamos citar miles de casos a lo largo de toda la historia de la tipografía.

Resulta por tanto prácticamente imposible describir una semiología universal del tipografismo, tal y como pretendían las teorías de la Bauhaus, puesto que cada manifestación tipográfica está inseparablemente ligada al contexto sociocultural en el que se desarrolla. De hecho, si intentásemos colocar una fecha actual a una composición tipográfica del Constructivismo soviético —por poner un ejemplo extremo—, la incongruencia sería evidente.

Puesto que entendemos la tipografía como la expresión visual de ideas o mensajes y la organización formal del lenguaje, ésta se convierte entonces en una práctica discursiva que no puede aislarse de él. Textos y tipografía son

10. Heller, Steven, «The meanings of type», *Eye*, nº 50, invierno de 2003.

ambos contenedores del significado social y cultural, y de su conjunción surge la teoría del tipografismo.

Metodología y clasificación tipografística

El tipografismo no es una ciencia, pero puede llegar a serlo.

La dificultad a la hora de descifrar coherentemente la significación de las formas tipográficas, y la de generar una corriente científica para tal disciplina basándose en un método sólido, ha dado lugar a la interpretación subjetiva de las mismas mediante recursos lingüísticos como metáforas, metonimias y otra serie de análisis retóricos. Esto la acerca más al arte que al lenguaje visual puro, debido a su carácter simbólico, más que sígnico.

En la lectura de imágenes no podemos ceñirnos a la lógica aristotélica en la que se establece una *regla* para obtener un *resultado* en un *caso* determinado. Se trata más bien de una semántica relativa, en la que los signos pueden leerse como objetivables, pero en la mayoría de los casos se quedan en meros indicios.

En cuanto a la aparente linealidad histórica que se puede deducir de un primer vistazo al sumario, cabría pensar que estamos ante una nueva *Historia del diseño*. No pretendo reescribirla; para eso están los libros de Philipp B. Meggs, Richard Hollis, Rick Poynor y Ellen Lupton... o Raquel Pelta, por ejemplo, pues también hay trabajos muy serios y dignos en nuestro ámbito cultural.

Tampoco deseo caer en una visión sesgada y parcial, pues soy consciente de mis limitaciones y el tratamiento del presente trabajo asume su carga de subjetividad, por lo interpretativo del tema. Ni siquiera trato de dar forma a una historia de la tipografía, porque ésa sería una tarea titánica propia de un historiador —una vez más— y porque debería abarcar aspectos técnicos que, en este caso, no considero relevantes.

Sin embargo me resulta inevitable seguir un discurso historicista, pero tomando *la Historia* únicamente como un hilo conductor que permita reflejar de forma coherente la evolución que ha sufrido la letra en su función plástica,

fundamentalmente a lo largo del siglo xx —a excepción del apartado dedicado a la caligrafía oriental e islámica—, y los condicionantes psicológicos, filosóficos, sociológicos y culturales que han desembocado en una determinada estética de la letra en cada momento. En palabras de Raquel Pelta, «la necesidad de situar cuanto se hace en un marco histórico y cultural concreto subrayará que la universalidad del diseño que se pretendió en la Modernidad era inasequible».¹¹

Por otra parte, todas las historiografías pecan siempre de segmentarias partiendo, paradójicamente, de principios globalistas. En este libro he tomado conciencia de lo inabarcable (en tan pocas páginas) del estudio de todas las corrientes y evoluciones estéticas que, en torno a la forma de la letra, se han producido a lo largo del siglo xx. Es por esta razón que, desde su planteamiento, he seleccionado unos pocos hitos que me parecían significativos y clarificadores de lo que se podía encuadrar dentro del concepto de *tipografismo*.

En cuanto a una posible clasificación de los tipografismos, tampoco voy a ser excesivamente estricto y sistemático, pero sí que es necesario distinguir diferentes tipologías.

Haciendo uso del método de Gerstner, podríamos sistematizar la expresividad tipográfica en términos de «coordinar, articular, destacar, ordenar, subrayar, derivar, visualizar, jugar», comparando los recursos visuales del lenguaje tipográfico con los oratorios del arte dramático,¹² pero excluiríamos el componente subjetivo del lector.

También podría ser útil la sintaxis del lenguaje de la visión de la teoría moderna del diseño —que no se aleja demasiado de la anterior—, es decir, modos de organizar elementos geométricos y tipográficos en relación con oposiciones formales tales como ortogonal/diagonal, estático/dinámico, figura/fondo, lineal/plano o regular/irregular.¹³ De esta forma, sin embargo, no se contempla la carga expresiva que es inherente a cualquier tipografismo.

Por su parte, Jérôme Peignot plantea en su *Typocédair*¹⁴ una forma de recordar los nombres de diferentes caracteres, agrupados alfabéticamente y siguiendo la clasifi-

11. En el prólogo de: Balias, Andreu, *Type at work. Usos de la tipografía en el diseño editorial*.

12. Gerstner, *op. cit.*

13. Lupton, Ellen, «Diccionario visual», en Lupton, Ellen y Miller, J. Abbott (comps.), *El abc de (triángulo, cuadrado, círculo) la Bauhaus y la teoría del diseño*.

14. Peignot, Jérôme, *Typoésie*.

Hasta ahora sólo podíamos buscar referentes no visuales en los nombres de las propias fuentes.

cación de Maximilien Vox, mediante la creación de una serie de juegos mnemotécnicos, a modo de cuentos y juegos de palabras. Pretende de esta forma que asociemos sus denominaciones al carácter evocador de cada uno de ellos. Esto supone un intento de clasificación tipografística, tomando como parámetros la evocación alegórica e historicista, pero se ciñe a las denominaciones comerciales de las tipografías.

La amplitud del campo tipografístico hace necesaria, por lo tanto, una clasificación mucho más abierta y al mismo tiempo definitiva de lo que es el tipografismo. Así, clasificaremos los tipografismos en *tipografías gráficas* y *grafismos tipográficos*, tomando un tercer grupo, el de los *caligrafismos*, como tipografismos naturales. Esta clasificación se basa en un análisis estructuralista de cada manifestación, al tener en cuenta la posible dualidad o convivencia del significante y/o el significado en cada una de ellas.

Dentro de las *tipografías gráficas* se agrupan, por definición, todas las tipografías, ya que, como hemos dicho, no existe ninguna estrictamente neutra. También incluye todas aquellas composiciones tipográficas en las que el espacio determina y condiciona el carácter expresivo de la misma. Significativos de este grupo serían algunos de los *caligramas* de Apollinaire y, por supuesto, la obra de Mallarmé o David Carson.

Por *grafismos tipográficos* cabría entender aquellos que, sin partir necesariamente de un origen mecánico en su realización, hacen referencia a la tipografía pero usando su potencial estético como base de generación de la forma expresiva. Aquí estarían algunas composiciones constructivistas y futuristas, así como los grafismos de Edward Fella.

A su vez, los *caligrafismos* participan de la sustancialidad tipografística al estar vinculados directamente con la expresividad del ser humano a través del trazo, del gesto, como prolongación física del mismo.

1

Aproximación semiótica

*La escritura está hecha de letras, de acuerdo.
Pero la letra, ¿de qué está hecha?*

ROLAND BARTHES

El arte de la tipografía: significante y significado

¿Es válido un análisis estructuralista del tipografismo?

El estructuralismo surge de las enseñanzas de Ferdinand de Saussure a finales del siglo XIX, para el que todo lenguaje es un sistema de relaciones entre signos y ve los productos de la cultura humana en términos de sistemas de oposición, modelos de diferencia que crean el significado. En el estructuralismo, la identidad de un signo no reside en él, sino en su relación con los otros signos del sistema.

Contra el sentir común de ver el lenguaje como una colección pasiva de nombres asignados a conceptos preexistentes, Saussure argumenta que tanto la idea como el sonido son conjuntos informes anteriores a la adquisición del habla (la idea de que el lenguaje sólo surge de la unión entre el pensamiento y el habla). No existe relación entre un objeto y la palabra que lo designa, no hay ningún vínculo natural que una el aspecto fónico del signo (el *significante*) con el concepto mental (el *significado*): sólo se trata de una convención social.¹

Para Zunzunegui «la significación se produce siempre que una cosa materialmente presente ante la percepción de un destinatario represente a otra cosa a partir de reglas subyacentes».² En este caso no estamos ya ante la rígida visión del mismo Saussure, pues no se considera el signo como «una entidad física» ni como «una entidad semiótica fija», sino como una entidad autónoma en la que el signo se convierte en un elemento aleatorio, «provisional», donde la expresividad viene dada por el contexto en el que se unen diferentes elementos de sistemas distintos para pro-

1. Lupton, Ellen, «Laws of the letter», en Lupton, Ellen y Miller, J. Abbott (comps.), *Design Writing Research. Writing on graphic design*.

2. Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*.

3. Zunzunegui,
op. cit.

porcionar un significado adecuado a partir de dicho código transitorio.³

Para el estructuralismo el signo sería una entidad fija e inmutable en la que no habría lugar para la interpretación, sino sólo para la lectura, para la decodificación del mismo según la propia convencionalidad del sistema. Pero en la actualidad (y sobre todo tras las teorías deconstructivistas de los años sesenta) no podemos ceñirnos a una lectura estructuralista de los proyectos visuales, ya que la constante transversalidad de disciplinas ha alcanzado niveles en los que no es fácil diferenciar unas de otras.

En cuanto a la tipografía gráfica, Johanna Drucker advierte que no se puede fijar el excedente de información proporcionado por la manifestación expresiva de la forma escrita, como pretendía Saussure, en términos lingüísticos, dentro de un orden finito de un conjunto cerrado de elementos. Según esta autora, todas las actividades que la tipografía puede abarcar en la producción de un valor —pictórico, expresivo, emocional, como imagería formal icónica, a través de la liberación de los elementos lingüísticos de sus relaciones sintácticas tradicionales— demuestran su capacidad de participar en la producción de un valor con significado.⁴ Dicho de otro modo, la tipografía es capaz de producir significado sin que intervenga otra serie de elementos ajenos a la propia estructura visual de la misma.

Tampoco sería válido el aforismo moderno de que «la forma sigue a la función» ni el de que «la forma sigue al contenido»,⁵ ya que la propia forma se convierte aquí en *contenido funcional*, en el que el significante y el significado estructuralistas se encuentran fundidos en un solo elemento lingüístico.

La expresividad de la letra es un hecho autónomo, que lleva implícita su significación como tal elemento. En este caso, sería más coherente hablar de simbolismo gráfico, que de significación expresiva.

4. Drucker,
Johanna, *The visible
word: experimental
typography and
modern art, 1909-
1923.*

5. Dondis, Donis A.,
*La sintaxis de la
imagen. Introducción
al alfabeto visual.*

Pictografía como sistema polisémico

Estas características son propias de la escritura pictográfica, aunque a costa de la polisemia que conlleva un sistema abierto que no está sujeto a la vinculación del habla. En ellas la sustitución de la imagen pictográfica por su representación lingüístico-verbal supone un esfuerzo de abstracción y, por lo tanto, un grado superior de complejidad en el proceso comunicativo. En tales sistemas, el lenguaje escrito se convierte en una barrera comunicativa ya que, sobre todo en el habla, es necesario un código convenido.

Como dice J. Bertin en su libro *Sémiologie graphique*, las significaciones que el hombre atribuye a los signos pueden ser monosémicas (como la matemática y la gráfica), polisémicas (como la imagen figurativa y el mensaje verbal) o pansémicas (como la música y el arte abstracto).⁶

Sin embargo la posibilidad de interpretación de los signos pictográficos ha permitido crear una literatura muy rica en contenidos, y no ha impedido el desarrollo de grandes y milenarias culturas, así como sistemas sociales complejos, evolucionando y desarrollándose a lo largo de la historia de la humanidad.

Incluso para Roland Barthes resulta difícil explicar por qué en ciertas culturas hemos optado por la conversión de nuestra escritura en un sistema puramente fonético, de transcripción del habla: «¿Cómo explicar que algunos pueblos inventaran escrituras “abstractas, difíciles”, cuando el pictograma, que se considera anterior, era tan “claro”?». ⁷ Es evidente que la lectura de pictogramas no es de aprehensión inmediata, pero no por ello carecen de una clara significación. El hecho de que haya que descifrar un conjunto de ellos para extraer el sentido de lo escrito es también propio de la escritura fonética, en la que hace falta conocer cómo se combinan los diferentes signos alfabéticos para poder llegar a la palabra y a su comprensión.

Román Gubern lo describe de la siguiente manera: «En el haber de las ventajas de la escritura pictográfica se ha hecho observar que la lectura de un pictograma sencillo es más rápida que la de una frase que lo traduce en escritura

6. Citado por Costa, Joan, *Diseño, comunicación y cultura*.

7. Barthes, Roland, *Variaciones sobre la escritura*.

8. Gubern, Román,
La mirada opulenta.
Exploración
de la iconosfera
contemporánea.

9. Barthes, *op. cit.*

fonética [...] En el capítulo de las desventajas se señala habitualmente que los repertorios pictográficos son más limitados, y por lo tanto más rígidos, que los verbales. Esto es así sólo por uso y por convención, pero no por imperativo necesario». ⁸ Barthes señalará a su vez que la concreción de la escritura fonética, frente a la polisemia que se produce en algunos casos en la escritura pictográfica, es producto de la necesidad comercial y del uso mercantil del lenguaje occidental. ⁹

La abstracción del significante, ¿es la clarificación del significado?

Los testimonios más antiguos de la utilización de un canal visual de comunicación consisten en la plasmación gráfica de un contenido mental. A lo largo de todo el proceso de evolución de los tipos de escritura se observa una tendencia que va desde la concreción conceptual hasta la mera representación de las formas acústicas. Esta tendencia a la abstracción del signo ha producido la evolución del concepto gráfico al fonograma.

El grafismo, por tanto, es fruto de la abstracción y no imitación de lo real. Si queremos reivindicar el valor del tipo, es menos apropiado intentar reconstruir las colapsadas jerarquías tipográficas que reevaluar el papel del significado tipográfico en la cultura visual contemporánea.

10. Barthes, Roland,
«La escritura», *Lo*
obvio y lo obtuso.
Imágenes, gestos, voces.

Según Barthes, «la letra fenicia, la nuestra, es una forma privada de sentido: ésta es su primera definición», ¹⁰ pero con el uso a través de la historia ha podido ir recuperando, de forma a menudo imperceptible, una función estética que está muy cerca de su origen pictográfico.

El logotipo, por ejemplo, es resultado de la necesidad de escribir rápido, que tuvo como consecuencia inmediata la invención de las *ligaduras*, que en un principio recibieron el nombre de *logotipos*.

11. Barthes,
Variaciones sobre la
escritura, op. cit.

A partir del dibujo de las ligaduras, la palabra se reconoce de un solo vistazo, de modo que esa palabra ligada se aproxima al ideograma. ¹¹ El logotipo se convierte así en

icono, en el que se produce un reconocimiento «automático» de la palabra representada. Esto acerca la escritura al arte, pero partiendo de la abstracción que supone el grafismo.

Para el poeta francés Paul Claudel (*Les mots ont une âme*) «las palabras tienen un alma, y en la palabra misma, no encontramos otra cosa que una especie de álgebra convencional. Entre el signo gráfico y la cosa significada, existe una relación. [...] Al igual que el chino, la escritura occidental tiene por sí misma un sentido».¹² Esta significación autónoma de la forma de la escritura occidental viene subrayada en la actualidad por la descomunal popularización de las mutaciones tipográficas —comprimidas, expandidas, perfiladas, sombreadas, extrusionadas, en perspectiva, engrosadas, etc.— y señala el cambio en el «significante» de la tipografía.

La palabra está ligada ontológicamente a la sintaxis, al lenguaje y al significado; mientras que la escritura —y por extensión la tipografía y la letra— participan de la materia y el simbolismo. Éste es el campo de la literatura y el arte, la idea y la experiencia. Para que exista un arte tipográfico hemos de eliminar la semántica.

Para la mayoría de los lectores los textos significan sólo lo que dicen, porque no son capaces de ver más allá de la palabra. Para que un texto sea claro, esta información debe estar «editada» mediante la elaboración de un metalenguaje que indique cómo debe interpretarse el texto. En los *quipus*¹³ peruanos por ejemplo, el color, la longitud, el tipo de nudo, todo tenía un significado. En casos como éste se confunden significante y significado, y la representación del mismo es fruto de la abstracción extrema que proporciona el signo estético.

12. Citado en Massin, *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet du huitième siècle à nos jours*.

13. Sogas anudadas de colores y longitud variables atadas entre sí y sujetas a un tocado en forma de flequillo, de origen precolombino.

Contexto cultural, sistema de signos, expresión gráfica y estilo

Al aprender a leer, el niño no asocia los sonidos conocidos con las letras, sino que está asimilando un modelo de codi-

ficación. Es obvio que la escritura es un sistema de codificación icónico que genera una semántica propia. Sin embargo, el modelo de comunicación ideográfica abarca los objetos tridimensionales, las formas mnemónicas y, por supuesto, aquellas escrituras que, en teoría, no tienen relación con el lenguaje verbal.¹⁴

14. Dondis, *op. cit.*

15. Durante toda la obra, utilizaré el término *tipografía* para relacionar la *letra* con el *tipografismo*, excepto cuando sea necesario especificar su vertiente tecnológica.

La tipografía,¹⁵ como modelo icónico que también puede disociarse como ideográfico, y como sistema de signos evolucionará siempre dentro de un contexto determinado, que es lo que le hace ser un modelo vivo.

La significación tipográfica universal que se pretendía en la Modernidad se ha demostrado inviable, y se ha visto que el significado de un mismo tipo de letra cambia con cada contexto histórico o cultural en que aparece. En palabras de Mike Mills, «el significado del tipo no es intrínseco a su forma sino que es recreado continuamente».¹⁶

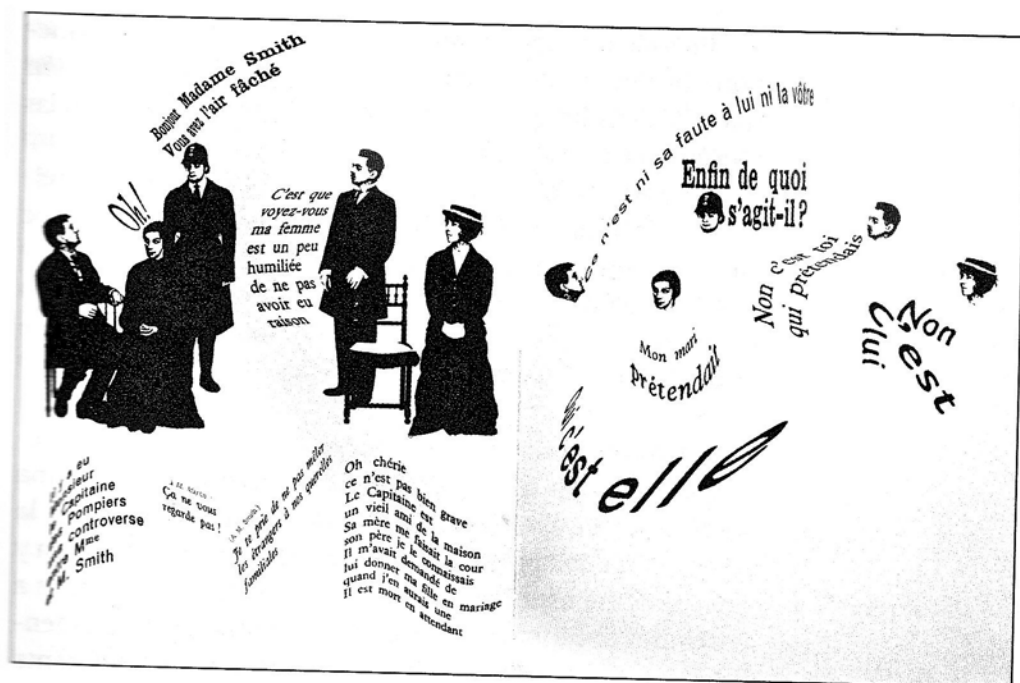
16. «El tipo Universal de Herbert Bayer en su contexto histórico», en Lupton, Ellen y Miller, J. Abbott (comps.), *El abc..., op. cit.*

Esto nos sugiere que la interpretación de un tipografismo determinado debe ser contextualizada, y que la escritura es un fenómeno cultural. Cada contexto genera su propio sistema de signos, y cada sistema de signos genera unos estilos. Por lo tanto no podemos hablar de comunicación sin estilo, ya que la comunicación neutral no existe. Esto no quiere decir que cualquier estilo se pueda justificar en términos comunicativos, ni tampoco que cualquier estilo promueva la comunicación. Es importante recordar que el contenido de las formas depende en gran medida del contexto.

17. Barthes, *Variaciones sobre la escritura, op. cit.*

En cada momento la letra se ha visto forzada a adquirir determinadas formas por razones técnicas (la escritura se aprieta cuando hay que ganar espacio porque el soporte cuesta caro) y a motivaciones espirituales (se aprieta para unirse al estilo de una época),¹⁷ pero las formas que adopta el texto en cada momento histórico también afectan a su significado y al condicionamiento de lectura.

Así, a lo largo de la historia de la tipografía, el desarrollo formal de las letras se ha centrado tanto en su configuración como partes de un sistema escritural como en la búsqueda del signo como unidad expresiva. Estos dos planteamientos responden a su vez a la filosofía y la lingüística



estructuralistas el primero —en el que los elementos sólo tienen significado con respecto a su relación u oposición entre ellos—, y a los preceptos deconstructivistas el segundo —en el que cada elemento puede funcionar de forma aislada, sin atenerse a ningún sistema o estructura prefijada.

Encontraremos tipografismos que respondan a ambos casos, si bien a su vez hay que tener en cuenta que se trata de lenguajes que están ligados a la función poético-simbólica de la letra y por lo tanto más cercanos a la expresión artística que a la comunicación puramente lingüística del texto. Por esta razón no debemos ceñirnos en ningún caso a uno de los dos planteamientos de manera estricta, ya que andamos sobre el pantanoso terreno de lo artístico, y en éste se nos plantean más preguntas que respuestas. Las soluciones artísticas son siempre abiertas, por lo que, como dice el teórico del arte Simón Marchán Fiz: «Tan desaconsejable es la obsesión por codificar el mundo del arte, sin dejar fisuras, como la pretensión de que la metáfora flotante, que es la obra artística, sea inabordable y quede a merced de los flujos de la libido y del inconsciente».¹⁸

Massin, doble página de *La cantante calva*, de Ionesco (1964).

18. Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*.

En todo caso hemos de considerar la escritura como metalingüística, es decir, como una forma de comunicación más allá de la lengua, hasta independiente de ella según las teorías postestructuralistas.

Esto nos conduce a dos vías: la interpretación y el análisis. Y de todas maneras acabaremos descubriendo que siempre podemos encontrar un sentido —o muchos, tantos como lectores, incluso— en las formas de la letra, pero en ningún caso se puede decir que no hay ninguno, o que todo análisis o interpretación son correctos.

Dicha dicotomía obedece a la dualidad del mensaje poético donde, según Joan Costa, nos enfrentamos ante una significación polisémica y cargada de connotaciones en la que su dualidad proviene de su doble función semántica y estética.¹⁹ De esta forma, en el tipografismo llegaremos a encontrar predominancia de una o de otra, pero raramente un equilibrio perfecto de ambas, aunque normalmente la significación proviene de su vertiente estética más que de su función contenedora.

Así, a través del tipografismo, la tipografía se convierte en el punto de re-unión de iconicidad y verbalidad, aquellas que se decían irreconciliables hasta que se asume el potencial de comunicabilidad icónica de la letra a partir de su función expresiva en tanto que simbólica.

Por lo tanto, la letra —en su *verbalidad*— no es solamente portadora del mensaje lingüístico, sino que hace uso del grafismo para representar características metalingüísticas que sería imposible referir de otra forma sin interrumpir el discurso ni tener que recurrir a la ilustración o a la metáfora externa. David R. Olson lo ilustra con el siguiente ejemplo: «En el cómic *Pogo*, el habla del diácono está impresa en letra gótica, con el resultado de que lo que él dice suena pesado. En este caso la elección tipográfica representa un aspecto del habla del diácono, que de otro modo no podría representarse». Y añade en otro punto: «¿Cómo se refiere que algo fue dicho con una sonrisa?».²⁰

Nos encontramos así ante el mensaje bi-media²¹ de carácter simbiótico en el que la imagen y el texto se funden

19. Costa, Joan, *op. cit.*

20. Olson, David R., *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura en la estructura del conocimiento.*

21. Joan Costa, en *op. cit.*, se refiere a éste como la combinación de imagen y texto.

en un solo elemento, en una unidad semántica única portadora de una doble función.

Esa confrontación entre iconicidad y verbalidad de la que hablaba Román Gubern se transforma en reconciliación entre lo arbitrario y lo motivado, entre lo analógico (las formas icónicas concretas) y lo digital (los signos discretos).²²

La escritura se libera así de su estatus tradicional como forma visual del lenguaje, y se eclipsa la oposición histórica de *logos* e *imago* como distintos órdenes de representación.

22. Gubern, *op. cit.*

Cuando se observe en los documentos escritos un claro predominio del plano de la expresión, estaremos ante un empleo de los signos alfabéticos al que calificaremos de «supraliteral», porque el significante cobra una importancia inusitada.

El fenómeno (de la supraliteralidad) se manifiesta en aquellos caracteres que han sido trazados con la intención de producir un impacto en el lector a través de la forma. De esta manera se neutraliza el proceso habitual de descodificación, y por la vía de la excitación sensorial se alcanza efectos insospechados. [...] Cuando se sobrevalora la parte del signo perceptible físicamente a expensas de su cometido como portador de unos sonidos articulados, nos encontramos con unas realizaciones a las que podríamos calificar de «infradiscursivas» por cuanto el significado lingüístico queda relegado a un segundo plano.²³

23. Ruiz, Elisa, *Hacia una semiología de la escritura*.

Elisa Ruiz plantea aquí la función ornamental de algunos textos frente a su cometido primigenio: el lingüístico. En realidad esta supraliteralidad a la que se refiere —en la que el significante se impone por medio de la expresión— es la función expresiva de la que estamos hablando. Y en nuestro caso tales características serían «supradiscursivas», en el sentido de que dicho sentido estético es el que produce la significación.

En términos lingüísticos, el tipografismo vendría a ser el «significado presentado», inmediato. No es exclusivamente esa muerte de la escritura a la que se refería Barthes²⁴ y su sustitución por una escritura liberada de las servidumbres

24. Barthes, *El grado cero de la escritura*.

impuestas por la lógica del discurso, sino la adquisición de una capacidad semántica propia, proveniente de su naturaleza icónica.

Si bien es cierto que el lenguaje verbal es de origen representacional y que la expresión icónica parte de la ilustración complementaria de éste —en su doble vertiente emocional y de refuerzo conceptual—, el diseño tipográfico, a través de «la ordenación de elementos básicos en pro de un efecto emocional pretendido en una formulación visual, es la forma *revelada*».²⁵

25. Dondis, *op. cit.*

La función de la forma tipográfica: comunicacional y expresiva

Dondis sigue refiriéndose en su libro a esta capacidad del lenguaje visual que lo caracteriza como un lenguaje inmediato en el que la información se transmite directamente y que nos permite «ver —*sic*— simultáneamente el contenido y la forma», donde se encierra toda la información sin ocultarse tras ninguna estructura codificada. Para Dondis, en el lenguaje visual no existe esta dualidad estructuralista entre la forma y el contenido.

Aunque la percepción es un proceso que necesita de la codificación de la mirada, y que ver y percibir son ontológicamente actos distintos, se confunden en el proceso de comunicación visual. Aun así, no son facultades creadoras por sí mismas. Intuir²⁶ no significa estar capacitado para comunicar o expresar: «Ver no es ninguna garantía de estar dotado para hacer declaraciones visuales inteligibles y funcionales. Simplemente no basta con la intuición; ésta no es una fuerza mística de la expresión visual».²⁷

26. El origen etimológico de la palabra *intuir* remite al acto de mirar, contemplar.

27. Dondis, *op. cit.*

Esta característica del lenguaje visual tiene poco que ver con el mito estructuralista de que la escritura nos transforma de hablantes en usuarios de la lengua, y más con el juego evolutivo que supone la abstracción icónica como forma de aprendizaje.

A raíz de dicho juego se produjo el paso decisivo del pictograma al fonograma a través de la *acrofonía*, consistente

en la atribución del valor fonético de cada signo al primer sonido de su nombre, que en la mayoría de los casos nació de la abstracción formal de la figura del pictograma. Sin embargo, esta abstracción que supone el grafismo es a su vez la confirmación de su cualidad icónica como tal figura abstracta. Es en realidad un paso hacia la verbalidad pero a través de la iconicidad.

Según Susan Langer: «La forma, en el sentido en que los artistas hablan de *forma significativa* o *forma expresiva*, no es una estructura abstraída sino una aparición; y los procesos vitales de la sensación y la emoción que expresa una buena obra de arte le parecen al observador directamente contenidos en ella, no simbolizados, sino realmente presentados». ²⁸ Es decir, sensación y emoción no se simbolizan, sino que se *presentan* en la forma.

Aunque la forma presentada habla por sí misma, y su raíz expresiva nace de su portabilidad simbólica, no podemos considerar percepción e intuición como las bases de la expresión visual, como ya hemos mencionado. Su funcionalidad es por tanto práctica, volcada no ya en su cometido verbal sino en su capacidad simbólica.

Hay y han habido diseñadores que se han negado a ver en la forma de la letra otro valor expresivo que el metafórico, unido ontológicamente a la verbalidad. Así, Marcel Jacno describe en su *Anatomie de la lettre* un auténtico recetario de fórmulas para aprovechar los valores expresivos del peso, la inclinación, el espesor o el estilo. ²⁹ Así describe las tipografías romanas modernas (según la clasificación de Thiibaudeau): «Elegancia severa. Rigor. Buena legibilidad, salvo cuando, por preocuparse por la elegancia, los elementos menudos son demasiado delgados». ³⁰

Otros, sin embargo, se han preocupado más por situar la letra como un medio de información al mismo nivel que un objeto estético, o por la desvinculación semántica de la letra y la reivindicación de su carácter puramente icónico.

28. Langer, Susan, *Problems of art: ten philosophical lectures*.

29. Jacno, Marcel, *Anatomie de la lettre*, París (École Estienne).

30. Ibídem.

Ciencia, conocimiento y utilitarismo frente a expresividad

La construcción de la letra alfabética tiene su origen en la epigrafía griega —a través de la sucesiva transformación del alfabeto fenicio—, que parece estar construida sobre los preceptos platónicos de la lógica y la sabiduría como forma de alcanzar la belleza. Es la época en la que nace la geometría, por imperio de la razón, que se convierte en preponderante sobre el resto de las ciencias humanas.

En el siguiente paso evolutivo, las letras latinas reflejan variaciones morfológicas que, a diferencia de la estructura geométrica y racional de la griega, responden a un espíritu distinto. En él se refleja un sistema social en el que la búsqueda de la razón y los ideales platónicos son sustituidos por la ostentación de poder que denota una escritura espectacular (en el sentido estricto de espectáculo, de escenificación), literalmente monumental.

He de insistir aquí en la imposibilidad sustancial de aquella transparencia o invisibilidad tipográfica que defendía Beatrice Warde fundamentándola en la razón. Warde oponía de forma irreconciliable el hecho de pensar (propio de la razón y el oficio) al de sentir (algo que pertenecía al arte y la expresividad), y por lo tanto ajeno a su concepto de tipografía. Pero si nos atenemos a los mandamientos platónicos, la razón está en el origen de la belleza y, por tanto, del arte.

Esto es algo que entendió la tipografía renacentista que, tras los primeros intentos góticos de los pioneros, se preocupa esencialmente por buscar «tipos» —en el sentido de modelos—, letras construidas según leyes racionales. En este caso el humanismo responde a revisiones de la filosofía clásica que conciben lo racional como la máxima expresión de lo humano.

Paradójicamente esta sistematización racionalista del diseño tipográfico es lo que la separa definitivamente de sus orígenes caligráficos, y que tendrá su máximo exponente en el *Roman du Roy*, del abad Jaugeon.³¹

Barthes argumenta que, al renunciar al componente simbólico de la escritura, «lo que reforzamos es todo el méto-

31. La primera aproximación a la descripción geométrica de la letra la encontramos en *Le Champfleury*, de Geoffroy Tory (1529).

do cientista de una escritura lineal, puramente informativa, como si fuese un progreso indiscutible reducir el signo escrito [...] a un elemento puramente estocástico».³²

Según él, la sistematización de la escritura hace que la tipografía se desvincule de lo simbólico que podía desprenderse de la caligrafía, ya que para el diseño racional éste se consideraba un estorbo. Sin embargo ve como un retroceso el hecho de que la escritura alfabética haya perdido el vínculo emocional caligráfico, en aras de una estructuración del lenguaje que considera artificial.

Para Barthes, como para muchos otros, el paradigma residiría en la escritura pictográfica, que dio paso a la conceptualización a través de la abstracción, sin renunciar ni a su carácter icónico ni a su condición de contenedor de la palabra.

32. Barthes,
*Variaciones sobre
la escritura, op. cit.*

El lenguaje, la palabra y el texto como formas de ocultación y enmascaramiento

En paralelo al concepto generalmente aceptado de que el lenguaje sirve para comunicar se desarrolla ese otro de que la escritura sirve para transmitir. Sin embargo, la escritura ha servido a veces para encubrir lo que se le confiaba.

Así, Roland Barthes opina que «la criptografía sería la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser el estado desfalleciente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad (la esencia de una práctica tal vez en su extremo, y no en su centro)».³³ Es decir, la criptografía vendría a ser la función natural y la esencia de la escritura.

33. *Ibidem.*

En este sentido Barthes describe cómo la escritura ha sido el hecho diferenciador de clases, separando a los que estaban iniciados en ella de los que no lo estaban. Este último grupo habría sido siempre el más numeroso, por lo que se ratifica el espíritu de denotación de poder que era la escritura latina, como herramienta de la élite ilustrada.

En cuanto al lenguaje artístico pasa otro tanto: el problema del reconocimiento de la obra artística como perteneciente a un sistema de comunicación es fruto de la separación paulatina que ha tenido con respecto a su carácter

de medio social. Se ha convertido en una forma elitista en la que sólo un público iniciado es capaz de acercarse sin miedo a ella y, no siempre, llegar a comprender el mensaje encriptado.

De la misma manera Barthes habla del desarrollo de grafismos propios de cada disciplina científica. Así, se genera un hermetismo gráfico como forma de protección, como elitismo científico, o lo que en otros términos se ha dado en llamar la «conjura tecnológica». Esta pretendida personalización de la escritura, a través de su enmascaramiento gráfico, responde a su vez a la reivindicación de «lo personal», de lo propio del individuo, como reacción ante la pérdida de identidad en una sociedad de comunicaciones dirigidas.

La firma se revela entonces como la evidenciación escrita (*caligrafística*) sustancial del individuo, en la que la expresividad del grafismo es a su vez prolongación física y marca sustitutiva del propio autor. No debemos olvidar, sin embargo, que ésta es al mismo tiempo manifestación de la identidad y marca de propiedad. A través de la firma el hombre asume su obligación contractual: es un sometimiento al sistema capitalista que le obliga a identificarse como individuo a la vez que lo responsabiliza.

Esta representación de lo patrimonial por la firma es el equivalente a la moneda: ambas son reducción de lo que simbolizan, una de las palabras y otra de las propiedades. En ambas, a su vez, el sentido es artificial; su significación viene dada por un código socialmente convenido.

En la China imperial, la escritura cumplía una triple función: mágica (como forma de comunicación con la divinidad), comunicacional (como vehículo de transmisión del saber) y de denotación de poder (como medio de distinción de las clases dominantes, que en la actualidad recae en los burócratas).

En un principio fue ritual, lo que dio origen a su carácter estético, y luego funcional, por lo que se certifica la imposibilidad de que resulte una transcripción del habla. En culturas como ésta se evidencia el simbolismo del signo escrito que está en la raíz del tipografismo. Si se ha olvidado

esto es por defecto de la creencia de la supremacía del alfabeto fonético frente a otros sistemas de escritura, de la fe en un falso mito etnocentrista.

En la escritura ideogramática china se asocia el signo fonético —revelando el sonido— con el sentido —representado por un signo ideográfico—. Este carácter doble no hace otra cosa que patentar el divorcio entre la escritura y la lectura.

Por otro lado, fruto de la disociación icónico-verbal que sufrió el signo alfabético, hemos asumido culturalmente la falsa idea de que imagen y lenguaje son irreconciliables. Así, usamos comúnmente la imagen para ilustrar la palabra y la palabra para leyendar la imagen.

Como describe Olson: «La escritura no es la transcripción del habla, sino un modelo conceptual para ese habla. Por esta razón, las tipologías de la escritura —logográfica, silábica y alfabética— son en el mejor de los casos descripciones groseras, y no tipos».³⁴

34. Olson, *op. cit.*

La supuesta abstracción que se supone la escritura se revela paradójica desde el momento en que ésta se materializa. Su fisicidad es innegable, pero no invariable. De ella depende su semiótica formal, de la aparente neutralidad y apariencia impersonal de lo impreso.

La simple jerarquización de la lectura nos está condicionando la significación del texto a través de disposiciones y dispositivos gráficos que ponen en relación la forma y el sentido.

De esta manera obviamos sistemáticamente uno de los tipografismos más básicos, debido a su uso cotidiano. La utilización de diferenciaciones tipográficas como la negrita, la cursiva, las versales y versalitas, y toda una serie de variantes tipográficas, hacen que el texto se estructure en una formación propia y proporcione al lector una distinción semántica dentro del mensaje, de la cual carecería el texto por sí solo.

A su vez, el código escritural se revela inútil cuando su imagen es lo único que somos capaces de percibir. El desconocimiento del sentido de ciertos caracteres de civilizaciones distintas a la nuestra, por ejemplo, provoca que nos

sintamos atraídos por sus formas. La magia del grafismo se revela así en toda su dimensión a través de la incapacidad del lector de descifrar un código ajeno a su cultura.

La letra como icono cultural

Como ejemplo de la relación entre las «escrituras nacionales» y la personalidad de los pueblos que las tienen como propias, Barthes dice: «Eran sabios quienes sostuvieron que la escritura medieval era “pesada y angulosa” en Alemania y “apretada y aguda” en Inglaterra, remitiendo esas apariencias al “conocido” carácter de los alemanes y de los ingleses». ³⁵ Esto quizá resulte un poco exagerado, pero siempre han existido este tipo de interpretaciones subconscientes.

35. Barthes, *op. cit.*

Para Frutiger, aparte de las características propias de cada época, la elección de las herramientas y los materiales disponibles influye también en la evolución de la expresión plástica y en los estilos consiguientes. ³⁶

36. Frutiger, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales: elementos, morfología, significación.*

Barthes—como semiólogo—sólo contempla los factores psicológicos de una sociedad; mientras que Frutiger—como diseñador—se preocupa más de las características puramente plásticas y, por lo tanto, relacionadas con la producción artística.

La convención cultural como base de creación del signo signifiante

El estilo, subrayando lo que ya he mencionado antes, es la síntesis de múltiples factores producto de un contexto cultural multipolar que puede llegar a entenderse como expresión icónica. Por otra parte, un estilo tipográfico específico suele entenderse más como evocación de remembranza historicista que de connotación sentimental.

Dicha experiencia visual es a su vez consecuencia de formulaciones tanto conscientes y predeterminadas como de otras casuales, o intencionalmente artísticas, siendo todas ellas portadoras de algún tipo de información. De esta mane-

ra podemos entender el estilo como la interacción signíca de todos los elementos que conforman la cultura visual.

Este cuerpo de signos que define un entorno cultural determinado se conforma gracias a la convención que supone todo sistema. Dondis llama a esto «alfabetidad».

«La alfabetidad significa que todos los miembros de un grupo comparten el significado asignado a un cuerpo común de información. La alfabetidad visual debe actuar de alguna manera dentro de los mismos límites. No puede estar sometida a un control más rígido que la comunicación verbal, ni tampoco a uno menor.»³⁷

37. Dondis, *op. cit.*

En cuanto a la figuración de la letra, esto no significa que tenga una finalidad puramente funcional, sino que precisamente constituye uno de los pilares de la cultura visual de una civilización. «No conozco libro más *civilizado* que la colección de alfabetos tipográficos (de todos los lugares y todas las épocas) que presentó el Gabinete de Punzonaría de la Imprenta Nacional de París»,³⁸ decía Barthes.

38. Barthes, *op. cit.*

Así, la influencia de una determinada política cultural se manifiesta habitualmente en exceso por la reglamentación implícita en la enseñanza de la escritura a partir de unos modelos prefijados. Y la estética resultante se debe no tanto a la expresión del conjunto de individuos que crean una sociedad, sino a la conformidad social. La represión por la uniformación de la escritura, en aras de una normalización de la misma, ha llegado a generar caligrafías nacionales, producto de los distintos sistemas de enseñanza en cada país.

El tipografismo conservado por el carácter mágico de la letra

Las escrituras orientales han conservado su carácter místico, mientras que las occidentales han tenido que esperar a que el arte hiciese uso de ellas para poder alcanzar la función expresiva.

¿Será por esto quizá que el tipografismo se ha manifestado con más fuerza en las culturas occidentales, recurrien-

En Occidente, el arte ha redimido a la letra.

do en algunos casos a factores de identificación como los que acabo de mencionar? ¿Es acaso un intento por recuperar el lado místico —simbólico, mágico, expresivo, orgánico...— de la escritura por lo que el alfabeto ha adquirido en este tipo de manifestaciones formas inusuales en grafías que podríamos calificar de «normales»?

La pérdida de referentes no intelectuales —racionales frente a intuitivos— en favor de una normalización mercantilista de la forma escritural en Occidente, condujo a ésta a re-buscar su componente expresivo a través de medios como el arte, por ejemplo. No debemos olvidar que la procedencia mediterránea del alfabeto fonético —el latino, en concreto— deriva de las escrituras fenicias, cuya finalidad original era exclusivamente contable.

Nuestras escrituras occidentales apenas se prestan a los caligramas y se mantienen firmemente sujetas dentro de rígidos corsés, alejadas del bullicio de las formas. [...] Todo sucede como si las escrituras occidentales, seguras de sí mismas, y en especial las latinas, se atuvieran al principio de no arriesgar los beneficios que comporta la abstracción.³⁹

39. *Ibídem*

Esa abstracción a la que se refiere Barthes es subrayada al mismo tiempo por la que supone su tecnificación a partir del invento de Gutenberg. Sin embargo, esta represión original es lo que convierte la letra en objeto —la letra objeto es el tipo móvil—, lo que le proporciona un identidad dentro del contexto tecnológico, y a partir de lo que reacciona hacia una recuperación de una significación particular, dentro del espacio artístico.

Desvinculación semántica de la letra y autonomía expresiva

Mecanización de la escritura como abstracción extrema

La mecanización de la producción de tipos, y las posibilidades de manipulación que ofrecen los sistemas, supuso el di-

vorcio definitivo del origen caligráfico de la tipografía. Y no es tanto la influencia de la tecnología y los materiales —como señalaba Frutiger— lo que hace que la letra adquiera formas propias, sino la necesidad de alcanzar una identidad totalmente distinta.

La escritura alfabética es un sistema de codificación signica altamente abstracto; por eso las formas tipográficas han evolucionado constantemente: para adoptar una nueva dimensión simbólica, con respecto a la que perdió en su proceso de abstracción. Y es en este camino en el que se pierden aquellas reminiscencias caligráficas como las ligaduras, puesto que los signos alfabéticos ya no representan sino a sí mismos.

Se podría entender así la tipografía como la normalización de la escritura por la extrema codificación de la caligrafía y la autonomía de la letra por su tecnificación. En este transcurso evolutivo, al desligarse de su origen manual, es cuando la letra se encuentra abierta a nuevos usos y significaciones.

Esta abstracción también afecta al modo de percepción visual, y podemos llegar a ella a partir de la materialización plástica de la escritura. Incluso cuando nos enfrentamos visualmente a un texto, haciendo caso omiso de su función portadora, somos capaces de distinguir diferentes estadios plásticos.

El llamado «color» tipográfico no sería sino el primero, en el que percibimos el texto en su conjunto pero sin llegar a diferenciar aquellas formas como letras. En el segundo nos encontramos ante lo que Marcel Jacno llama el «arabesco»⁴⁰ o estructura plástica del texto. Puede ser tenue o denso, suelto o apretado, de densidad fija o variable, siguiendo las modulaciones del alfabeto en cuestión. Finalmente, si nos esforzamos por abstraer su contenido como pensamiento, podemos reconocer el grafismo puro.

Aquí se evidencia que dicha abstracción, en la que no existen más que el trazo, la línea y el contorno, convierte la letra en un elemento propio del lenguaje artístico. Y gracias a esta sustracción de sus implicaciones semánticas, la letra se conforma como una entidad.

La tipografía es la letra independizada de la mano.

40. Jacno, *op. cit.*

La unidad de la escritura en tanto que sistema de signos

Todo alfabeto, como conjunto de signos, tiene una individualidad formal, una unidad estética, que permite que se lo reconozca como código. Esto hace que sólo podamos valorar dicha unidad plástica en el seno del contexto al cual pertenece. Al mismo tiempo, los signos alfabéticos toman conciencia de sí mismos a partir del momento en que su personalidad comunicativa se ve ampliada gracias a connotaciones plásticas o visuales que hasta entonces eran exclusivas de la imagen.

Pero cabe preguntarse si los esquemas mentales necesarios para la correcta decodificación tipo-gráfica pueden ser prefijados, si han de serlo, si podrían ser universales o deben adaptarse a cada contexto cultural. De ser así, ¿en qué parámetros deberían estar basados: históricos, contextuales, referenciales, metalingüísticos...?, y, ¿es conveniente una normalización?

Barthes argumenta que «el alfabeto constituye un sistema autónomo y, en este caso, provisto de los suficientes predicados, como para garantizar su individualidad: alfabetos “grotescos, diabólicos, cómicos, nuevos, encantados”, etcétera; en resumen, se trata de un objeto, que no queda agotado en el ejercicio de su función, en su aspecto técnico: constituye una cadena significante, un sintagma ajeno al sentido, pero no al signo».⁴¹ Es decir, su significación no se puede extraer sólo de características plásticas predeterminadas, sino que, al mismo tiempo se les reconoce como elementos configurantes de un sistema lingüístico, poseen un sentido intrínseco.

Por sí mismo, el alfabeto conlleva una carga práctica considerable, pero resulta difícil evadirse a esta característica fundamental. Los arabescos, las recargas y las florituras que lo invaden periódicamente se convierten en artificios, leídos por muchos como aditamentos artificiales, impropios de la pureza comunicativa que le debería caracterizar.

Para los ortodoxos el alfabeto no es material propio de la poesía, dado que su precisión como sistema lo convierte

41. Barthes, Roland, «El espíritu de la letra», *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*.

en el instrumento ideal de la ciencia. En este caso el alfabeto expresivo es, cuando menos, una utopía inconcebible.

Hay quien argumenta que el alfabeto latino, por su sequedad y el rigor geométrico que determina su dibujo, se presta bastante poco a la figuración. No sólo la letra se resistiría a la perversión de sus formas «naturales», sino que el carácter orgánico de la palabra —el sentido horizontal impuesto a su lectura, la disposición lineal del texto— constituirían otros tantos obstáculos a la ornamentación.⁴²

Para que la escritura aparezca en toda su verdad debe ser ilegible

Si lo miramos desde el campo del arte, y no desde el de la lingüística estructuralista, la escritura sólo se manifestará en toda su dimensión si resulta ilegible. «Para que la escritura aparezca en toda su verdad (y no en su instrumentalidad), debe ser ilegible», decía Barthes.⁴³ En este caso podremos abordar el texto, la palabra, la letra, como un elemento más de una práctica in-significante, dado que el gesto es ilegible, por naturaleza. Ésta sería «la utopía del Texto».⁴⁴

Nos enfrentamos entonces ante el dilema entre *decir* —teniendo el alfabeto como base de un sistema de comunicación altamente codificado— y *mostrar* —más propio de un sistema visual abierto en el que la sugerencia y la intuición lo emparentan directamente con el arte—, entre la identificación y la expresabilidad.

Sin embargo el simbolismo acepta la carga emocional que conlleva una representación, pero sin desvincularse de la convención que supone un código al que se somete para poder ser descifrable. ¿Sería entonces el tipografismo un sistema simbólico?

En parte sí, pero no olvidemos que la mayoría de las manifestaciones tipográficas se encuentran en el mundo del arte y que, por tanto, la codificación de las mismas es tan confusa que llega a ser inexistente, por lo que no tendría sentido hablar de símbolo al desaparecer la significación socialmente aceptada que se le supone.

42. En este sentido véase Massin, *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet du huitième siècle à nos jours*.

43. «Semiografía de André Masson», en Barthes, *op. cit.*

44. *Ibidem*.

Por otro lado, como han demostrado las teorías postestructuralistas, el significante es independiente del significado. Retomando lo que decía Barthes, la escritura no necesita ser «legible» para ser considerada como tal.

«Hay que pensar por lo tanto que la letra no se «desprendió» del pictograma, sino que más bien se opuso a él. Y cuando los hombres, los artistas, se han puesto —a veces— a imaginar letras figurativas, letras alineadas, por juego representativo, sobre siluetas humanas o animales, han realizado una transgresión muy fuerte, alcanzando de golpe el punto extremo del barroco, ese arte maldito.»⁴⁵

45. Barthes,
*Variaciones sobre
la escritura.*

***Las «vestiduras» de la letra como recurso barroco
da pie a nuevas funciones de la misma,
éstas de carácter plástico***

Si la escritura occidental es fruto del registro de las transacciones comerciales de los pueblos mediterráneos, cabría entender el tipografismo como una forma de manierismo gráfico. Pero si nos fijamos en las iluminaciones de los textos medievales, nos encontramos con que están informando al lector de que no se trata de palabras ordinarias, sino de textos sagrados. En este caso los manuscritos se convierten en iconos al mismo tiempo que se comportan como textos.

El simbolismo que acabo de mencionar pertenecería a «lo barroco», aunque con el tipografismo en realidad estamos en un campo de significación casi pansémica, puesto que la letra, al liberarse de su papel lingüístico, puede llegar a decirlo todo. El tipografismo se encontraría por tanto en una especie de tierra de nadie entre el signo y el símbolo, entre la representación y la in-significancia.

De hecho el proceso de abstracción que sufrió el ideograma para dar lugar al signo alfabético se puede considerar como la evolución formal a través de su desacralización. A partir de ese momento se ha intentado por todos los medios encerrarlo con la ayuda de la regla y el compás, pero se ha evadido a cada tentativa.

El propio Geoffroy Tory⁴⁶ hacía constantes referencias para revelar las letras del alfabeto como alegorías de la conducta humana y la mitología clásica. Dispuso las veintitrés letras del alfabeto de su tiempo alrededor de una «O» central, símbolo de un sol emisor de veintitrés rayos, de los que nueve correspondían a las musas, siete a las artes liberales, cuatro a las virtudes cardinales y tres a las gracias. Además, para establecer la definición geométrica de las letras del alfabeto latino, las reducía a las proporciones del rostro y del cuerpo humano.

Por otra parte, en el aprendizaje del alfabeto, surge desde el principio la tendencia a la analogía: evocamos las letras por asociación simpática y con ayuda de los colores, de sonidos, de mímicas gestuales y corporales.

El texto como imagen y la imagen como texto, ¿utopía deconstructivista?

Si la lectura es un proceso físico; si podemos ver un texto —o una composición tipográfica— como si fuera una imagen; si las imágenes encierran mensajes claros, a modo de textos, ¿cuál es la diferencia entre ver y leer imágenes —por contraposición a la lectura/visión de textos?

Como ya he señalado al principio de la introducción, esta polémica surge en la década de 1990, con la lectura de los textos postestructuralistas —principalmente del filósofo francés Jacques Derrida—, y la extrapolación de sus teorías de reorganización del texto literario al campo de lo visual. La primera referencia a la idea de la imagen como texto, y viceversa, podría ser el cartel promocional que los McKoy realizaron en 1989 para la Cranbrook Academy of Art.

Sin embargo, la dicotomía entre imagen y texto no considera éste como elemento icónico. Oyendo a los que defienden la tipografía estructuralista, pasamos del énfasis de las letras individuales a un conjunto de series de caracteres, en el que se cambia la identidad fija de la letra por el sistema relacional de la fuente.

46. Véase n. 31.

**Ojo y cerebro son los
órganos de la visión
y de la lectura.**

Aun así, los diseñadores han seguido inventando tipos para manipular el sistema formal del alfabeto y tratar de desfamiliarizar la experiencia de la lectura. De esta forma se acercaron a las teorías postestructuralistas, que cuestionaban la supremacía del sistema como generador de significado. Mientras que Saussure culpaba a la escritura de no ser un medio transparente para transmitir el habla, Derrida cambió esta devaluación poniendo en primer plano la materialidad y la retórica tipográfica de la escritura.

En referencia a esta doble lectura de la letra, Barthes hace la siguiente referencia: «La filosofía (Derrida) opone a la palabra hablada un arte de la escritura: la letra, en su materialidad gráfica, pasa a ser una idealidad irreductible, asociada con las más profundas experiencias de la humanidad —algo muy claro en Oriente, donde el grafismo intenta un auténtico poder civilizador—. Por otra parte, el psicoanálisis muestra [...] que la letra (en cuanto a trazo gráfico, al margen de su referente sonoro) es una encrucijada de símbolos —verdad que toda una literatura, la barroca, y el arte del caligrama ya presentían—, punto de partida y de reunión de innumerables metáforas.

» [...] El arte gráfico, una vez nos sacudiéramos el yugo empirista de nuestra sociedad, que reduce el lenguaje a simple instrumento de comunicación, podría convertirse en el arte más elevado, aquél en el que la oposición entre lo figurativo y lo abstracto resultaría superada por inútil: pues una letra quiere decir algo y a la vez no quiere decir nada, no imita y, sin embargo, simboliza, desautoriza al mismo tiempo a la excusa del realismo y a la del esteticismo».⁴⁷

En este mismo sentido, pero retomando la idea de la evolución de los alfabetos fonéticos como culminación del proceso de la abstracción y simplificación en la evolución de la escritura, para Zunzunegui «imagen y escritura no son sino dos ríos que brotan de una fuente común cuyo reencuentro en el futuro no es en absoluto descartable».⁴⁸ Y sin embargo ese futuro ya se estaba produciendo.

Hemos de entender, por lo tanto, que la equivalencia entre texto e imagen no era una utopía deconstructivista

47. «La Letra, el Espíritu, la Letra», en *Lo obvio y lo obtuso...*, op. cit.

48. Zunzunegui, op. cit.

ni una «idea infantil».⁴⁹ Muy al contrario, vemos que las estrategias deconstructivistas y postestructuralistas han proporcionado más utilidad a las complejidades de significado de la forma tipográfica. Y eso no significa que tengamos que atenernos a una de las dos lecturas de la letra —como imagen o como contenedora—, sino que un texto se puede abordar desde la visualidad del lenguaje o a partir de la ausencia semiótica-literaria, que convierte la tipografía en un elemento icónico.

49. Véase Bilak, Peter, «Typography of the nineties. The demystification and re-mystification», *Deleatur*, nº 5, 2000.

La recuperación del *ductus*: la expresividad del signo

Dicha visualidad de la letra no se reveló hasta la mecanización de la escritura, que sin embargo evidenciaba el vasa-



Roland Barthes,
Contraescritura.

llaje que esta última debía a la caligrafía, lo que nos lleva a deducir que existe una base necesaria que mantiene el reconocimiento de la letra como tal. Ésta no es otra que el *ductus*, que tiene su origen en la mano del calígrafo.

Barthes señala el *ductus* como el acto creador del código, que es dictado como una ley por la mano del calígrafo de los talleres de escritura medievales o la ideografía china («las grandes escrituras profesionales»),⁵⁰ en las que ya no dependen del sentido, sino del *ductus*, del propio grafismo.

Para Frutiger, como ya he señalado antes, este *ductus* vendría fijado por la acción escritural y sus elementos: «Cuando se sigue la evolución de los signos y sus escrituras, se constata que su forma ha sufrido, a lo largo del tiempo, numerosas modificaciones, estilizaciones y simplificaciones».⁵¹ Esta evolución de la forma de la escritura se habría producido en función de los materiales utilizados, que a su vez dictaban las herramientas necesarias para producir los diferentes tipos de caracteres.

Para Karl Gerstner «cada letra existe en una forma básica, que ciertamente no está codificada nunca, siendo una convención común de todos los alfabetos. La vaguedad de esta convención es el terreno por donde se mueve el tipógrafo, que en todos los tiempos ha rediseñado la forma básica, ofreciendo versiones siempre nuevas de ella a partir, por este orden, del estilo vigente, la moda o el capricho».⁵² En este caso la caligrafía se queda de lado, y los materiales e instrumentos se desechan como generadores del *ductus* ya que, para la tipografía moderna, todo puede formalizarse a partir de métodos industriales.

Esta concepción perduró en la mayoría de los experimentos de finales del siglo xx, en los que se consideraba que las formas de las letras del alfabeto sólo son manipulables en la medida en que la forma constructiva se encuentre dentro de las formas reconocibles como letras. Así, la tipografía se convirtió en un lugar para la experimentación visual y el alfabeto en la pantalla sobre la que los diseñadores proyectaban su creatividad.

50. Barthes, *Variaciones sobre la escritura*.

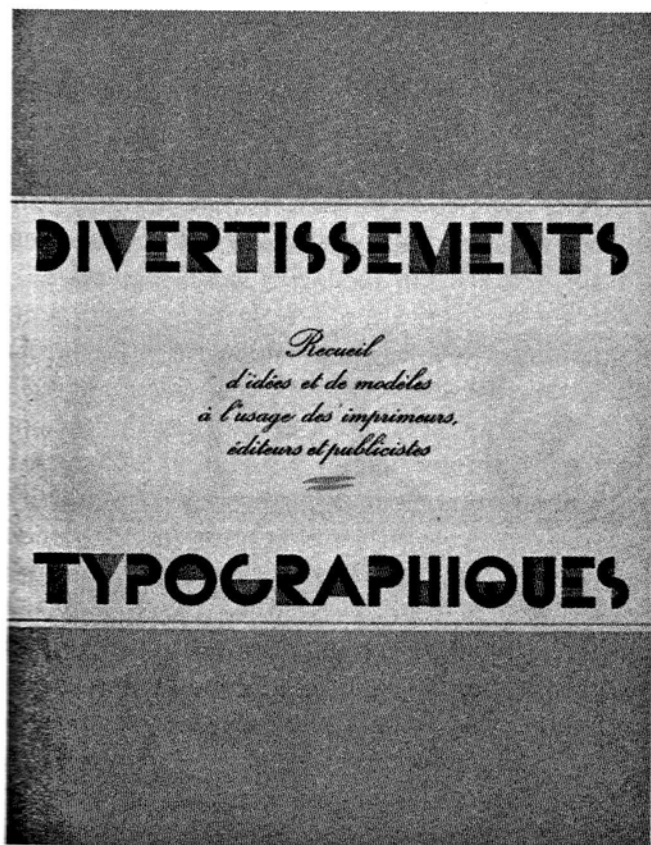
51. Frutiger, *op. cit.*

52. Gerstner, Karl, *Compendio para alfabetos: sistemática de la escritura*.

***Fisicidad del lenguaje, su materialidad,
visualidad, corporeidad...***

Pero la escritura, como forma de expresión individual, es un signo modulado somáticamente, un producto de la corporeidad propia que busca su identidad en una imagen de su misma factura. De hecho *scription* remite etimológicamente al acto muscular de escribir, de trazar letras.

Así, el signo ha sido primero gesto, un acto humano fuera de los parámetros fijos del lenguaje, históricamente anterior a él, independiente de su conceptualidad. Y esta significación del gesto, basada en restricciones de carácter social con fines comunicativos, deja el campo libre, en tanto que forma de expresión, a la rebelión contra esas convenciones sociales.



Maximilien Vox, portada de la publicación *Divertissements Typographiques*, compuesta con el carácter *Bifur*, de Cassandre (h. 1933).

En su idea de la escritura como expresión propia del Hombre, ontológicamente artística, Barthes insistirá en la fisicidad del gesto y en lo que la letra tiene de prolongación corporal del pensamiento y el sentir humanos.

Esta corporalidad no sólo se ciñe a «la mano que se apoya, traza y se mueve», sino que se prolonga al ojo como el creador de la imagen que supone la letra —a la visión como una experiencia táctil—, a la vez que es todo «el *cuerpo que late* (que goza)». En este caso Barthes entiende que gracias a la pintura⁵³ podemos llegar a comprender que la esencia de la escritura no reside en su carácter transmisor de mensajes ni como sistema de comunicación, sino en lo que de comunión del cuerpo con la materia tiene el acto escritural: «Si hay algo que se “comunica” a través de la escritura, no son precisamente cuentas, una “razón”, sino un deseo.

»[...] En cuanto a su ser, el de la escritura se basa, no en su sentido (su función comunicativa) sino en la rabia, la ternura o el rigor con que están trazados sus palos y sus curvas».⁵⁴

Los elementos gráficos del deseo serían, por tanto, todos aquellos que no son necesarios para el funcionamiento del código y que, en consecuencia, se convierten en suplementos, en «lo barroco» de lo que hablaba antes.

Para Barthes la escritura es Arte desde el momento en que es manifestación de la mano de su autor. Las formas de las letras, al estar ligadas a la fisicidad, hablan más de la pasión y el deseo que del instrumento de comunicación que se suponen. Al mismo tiempo, entiende el espacio escritural como el espacio mismo del arte y el recorrido que hace la mano —y por extensión el cuerpo en su totalidad— sobre la superficie virgen de dicho espacio como un acto carnal.

De hecho Barthes se refiere de nuevo al resto (al rastro, la huella) que resulta de dicha comunión como lo que valoriza la obra de arte: «En la obra del artista, es su cuerpo lo que se compra».⁵⁵

También utilizará esta metáfora de lo corporal para describir las diferencias entre la escritura oriental y la occiden-

53. En la obra de pintores como André Masson, Cy Twombly, Marc Tobey, Hans Hartung, Mathieu, Souargès..., etc.

54. «Semiografía de André Masson», en Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*.

55. «Cy Twombly o “Non multa sed multum”», en Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*.

tal, cuando habla de la inscripción (la escritura occidental) como una herida, una resquebrajadura de la materia plana; y de la escritura (la oriental, con pincel) como una caricia:

Dos gestos (dos civilizaciones): penetrar el secreto y racionalizar, o desplegar el significante y hacerlo volver: la eternidad o el retorno, lo singular definitivo o lo plural recurrente.

[...] El ceremonial de la escritura prolonga esta oposición: para el escriba o el copista occidental, prepararse para escribir supone tallar su pluma (un gesto agresivo, depredador, despedazador); para el calígrafo oriental, supone frotar suavemente su piedra de tinta e impregnar su pincel: no hay cuchillo; de ahí la paz casi religiosa de esas cajas de escritura cuya tapa [...] no hace sino prolongar el dibujo virtual oculto en los elementos que contienen.⁵⁶

56. Barthes, *Variaciones sobre la escritura*.

Esta concepción barthesiana de la escritura se aleja evidentemente del estructuralismo, en el sentido de la importancia que da al gesto frente a la palabra, a la fisicidad de la escritura frente a la razón del lenguaje; pero al mismo tiempo destila ciertas reminiscencias románticas cuando se refiere a la organicidad del acto escritural y su huella. «Lo vago está vivo»,⁵⁷ dice, frente a lo fijo, lo inmutable de la materia muerta e inerte.

57. «Cy Twombly...», en Barthes, *op. cit.*

Entendemos por tanto que la letra recupera el *ductus* con el tipografismo, ya que, si bien toda forma tipográfica nace de una convención gráfica, producto de ese *ductus* original que deriva en código, y que con la reproducción técnica se cumplió la máxima de Benjamin de la pérdida de su aura, la recupera en cierta medida en el momento en que es traspasada por la creatividad del autor, para alcanzar una nueva dimensión comunicativa.

¿Existe entonces realmente la comunicación inexpressiva? ¿Es posible aquella tipografía universal que propugnaba la Modernidad? Evidentemente no, pues desde el momento en que en el acto comunicativo se emplaza al ser humano en uno de los dos extremos de la cadena —emisor y/o receptor—, siempre nos encontraremos con cierto grado de expresividad, ya sea intencional o interpretada.

Massin refiere la siguiente cita, escrita por un monje medieval al final de su copia: «Que los caracteres trazados por mí proclamen lo que soy». ⁵⁸

La transversalidad en el diseño gráfico

En el contexto contemporáneo, la letra ha tenido que emigrar a otras disciplinas formales, no literarias, para evidenciar sus cualidades físicas, para alcanzar esa expresividad, en la mayoría de los casos, al campo artístico. Pero no hemos de olvidar que el diseño gráfico, al menos en las últimas décadas, se ha llegado a confundir con el arte, y que éste ha llegado a tomar referencias del primero, así como de la publicidad y de los medios de comunicación de masas.

59. Véase Lupton, Ellen, «Laws of the letter».

En el campo del diseño tipográfico se podría pensar que no se ha producido dicho intercambio. Tal idea es fruto de la aproximación estructuralista del estilo moderno y neo-moderno hacia una visión más escéptica e inclusiva de la tecnología digital. ⁵⁹ Pero incluso en esta concepción supuestamente ascética se encierra —como veremos en el capítulo 3— una estética propia y autónomamente significativa.

Incluso en la estela de la Escuela de Ulm, que incluía entre sus doctrinas fundamentales el estudio de la semiología, Hanno Ehses, director del programa de comunicación visual del Nova Scotia College of Art and Design, ha formado un método educativo basado en la retórica clásica.

Por su parte, desde un punto de vista también estructuralista, la escritura se convertirá en símbolo gráfico, a través de la significación: «A la escritura le penetra muy pronto un simbolismo secundario: siendo “grafismo”, orden de la pura memoria, se convierte en “escritura”, campo de la significación infinita.

60. Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*.

» [...] La simbología, que hace el inventario de las significaciones religiosas, metafísicas o barrocas con las que los hombres, en todos los tiempos desde que escriben, han sobrecargado los códigos de escritura». ⁶⁰

Así, el símbolo es entendido como signo transversal, atravesado por «lo barroco», siendo también significativo. En él, signifiante y significado se funden en la forma pura.

En este mismo sentido podemos tomar los tres tipos de imágenes que distinguía Frutiger según su representatividad icónica —grado de iconicidad—: representaciones esquemáticas, naturalistas y artísticas o «contemplativas».⁶¹ Sólo en este último caso la representación se convierte en un signo y alcanza la forma de «grafismo».

Así, el tipo expresivo-experimental contemporáneo, al contrario de lo que se pensaba en la Modernidad, está alejado de la producción industrial de forma directa porque, aunque ésta influye en él, parte de premisas y metodologías creativas propias del mundo del arte.

El cartelista francés Cassandre, en un texto publicado en la revista *Arts et métiers graphiques* con motivo del lanzamiento del tipo *Bifur*, describe su concepción del diseño tipográfico con las siguientes palabras:

Una letra es una forma pura en su origen pero, sucesivamente deformada por el cincel del escultor, la pluma alcohólica del escriba, el buril de los primeros impresores empeñados en imitar esta pluma con su reducida mecánica.

Hemos intentado simplemente devolverle a la palabra el poder como IMAGEN que tenía primitivamente.

Bifur, carácter publicitario, ha sido diseñado para imprimir una palabra, sólo una palabra, una palabra cartel.⁶²

Cassandre, al igual que el resto de cartelistas de la época, no hacía ninguna distinción entre la publicidad, la comunicación de masas, el diseño tipográfico, ni, por supuesto, el arte.

Y fue gracias al campo abierto por las vanguardias hacia la experimentación gráfica y la liberación de la letra que se pudieron desarrollar trabajos en los que interviene de forma clara y directa dicha transversalidad disciplinar. Así, Massin describe en *La lettre et l'image* el desarrollo conceptual del diseño para la edición, en 1964, de la pieza teatral *La cantante calva*, de Ionesco:

61. Frutiger, *op. cit.*

62. Recogido en Peignot, Jérôme, *Typoésie*.

Aliando la técnica del cine con la del cómic, y utilizando el rostro de los actores al que el fotógrafo Henry Cohen ha sabido conferir el carácter de ideogramas, el autor de esta maquetación, otorgándose poderes de director teatral, trata de traducir la atmósfera, el movimiento, los diálogos, los silencios, al mismo tiempo que intenta evidenciar la duración y el espacio escénico, mediante el sencillo juego de la imagen y el texto.⁶³

63. Massin, *op. cit.*

También, con respecto a otros trabajos, dice: «Una “caligrafía sonora” ejecutada según *Délire à deux* de Ionesco se esfuerza por transcribir la voz humana y el sonido; esta escritura también se emplea para restituir el volumen, el timbre y la amplitud de la voz de los dos intérpretes, así como el ambiente sonoro, con la ayuda de una tipografía de pasos variables y de manchas de salpicaduras que son a su vez tartas de crema sonoras. En *Conversation-sifonietta* de Tardieu, el diseñador, retomando la óptica mallarmiana de *Un coup de dés*, dispone las voces de un sexteto vocal al nivel mismo de su registro y pone en cierta manera al lector en el papel de director de orquesta».⁶⁴ En este caso utiliza diseños tipográficos diferentes que, además de por su disposición espacial en la página, denotan el color de las seis voces.

64. Ibídem

Siempre se van a dar interpretaciones estructuralistas de un texto, pues estamos hablando de la visualización de la palabra, a la vez que postestructuralistas y deconstructivistas, ya que la letra, en tanto que elemento visible es imagen. Sin embargo ninguna de las dos son exclusivas, como ya hemos visto, y podremos hablar tanto de la «palabra visual» como de la «imagen escrita», ya que en ambos casos comparten la visualidad —lo «estético»— con la significación —la portabilidad comunicativa.

En cuanto a la experimentación tipográfica, me remito a las palabras de Steven Heller: «El valor de los experimentos de diseño no se debe medir sólo por su éxito, puesto que los fallos son a menudo pasos hacia nuevos descubrimientos. La experimentación es el motor del progreso, su combustible una mezcla de intuición, inteligencia o disciplina»,⁶⁵ sin

65. Heller, Steven, «Cult of the Ugly», *Eye*, nº 9, vol. 3, 1993.

olvidar a su vez que cada nuevo medio de re-presentación genera nuevos sistemas y por lo tanto nuevas lecturas.

Con esto quiero decir que el culto a una nueva tecnología es cegador y por tanto peligroso —como cualquier dogma o fundamentalismo— y que los campos experimental, narrativo, formal y semiótico que nos ofrece sólo son beneficiosos si se entienden como tales, es decir, como medios y no como fines.

Sólo de esta manera conseguiremos mantener vivo el tipografismo: haciéndolo evolucionar.

2

Medios tipográficos

Caligrafía

La caligrafía oriental, vehículo mágico

En el origen de la escritura oriental se encuentra la magia, al contrario que en nuestro alfabeto, cuyo origen fenicio nos habla de su función contable.

No estoy negando el componente místico de algunas composiciones de carácter alfabético, pero las interpretaciones mágicas del texto occidental —como las que Johanna Drucker analiza en *The alphabetic labyrinth: the letters in history and imagination*— sobrevuelan la escritura y las formas escriturales para traspasar el texto mismo, interpretando el mensaje textual con diferentes métodos, pero sin tener en cuenta el posible mensaje que encierran los propios grafismos.

Es de sobra sabido que la escritura icónica (en Mesopotamia, en China, en la cultura maya...) era una forma de asegurar una comunicación transgresiva con los dioses. Y no se trataba tanto de objetos puramente rituales —de adornos o aditamentos—, sino, además, de la generación de un sistema de transición mística.

Aunque los primeros signos y símbolos ya se han hallado en piezas de cerámica pertenecientes a principios del Neolítico, los testimonios más antiguos de una escritura clara pertenecen a la dinastía Shang (hacia 1600-1028 a. C.). Los podemos encontrar sobre caparazones de tortugas y sobre paletillas de vacas; son los llamados huesos oraculares. Estos protosignos eran realizados con brasas, que se generaban por las resquebrajaduras de la superficie ósea, y se interpretaban como elementos de un lenguaje propio

En Occidente la mística fue barrida por el patrimonio.

de las divinidades, que habrían inventado este código para comunicarse con el hombre. En este sentido, los hurufis, una secta islámica iraní del siglo xiv, veían en el rostro humano los cuatro caracteres de la palabra *Allah*, como prueba de la presencia de lo divino en el hombre.

Por otro lado está claro que la escritura china es hija de la adivinación, y la literatura clásica, de lenguaje gráfico, ha quedado profundamente marcada por esta filiación, si bien a los ojos de los chinos todo gran texto literario aparece casi mágicamente hermético, considerando el más pequeño trozo de papel, por el simple hecho de portar caracteres, como sagrado hasta el punto de no poder ser desechado.¹

En cuanto al origen de la escritura ideogramática china, para su utilización dentro de un sistema lingüístico, a partir de la interpretación mágica de los signos, podemos observar cómo existe la misma relación entre los diagramas adivinatorios y el sentido desvelado de las cosas, que entre las grafías de la escritura y el discurso leído en ellas.

No es de extrañar que los adivinos pudieran pasar de unos a otras, racionalizando las grafías como habían normalizado los diagramas adivinatorios, y descubriendo la articulación de la escritura a través de la del lenguaje, de la misma forma que habían imaginado la articulación de las configuraciones diagramáticas reflejando el sentido de las cosas.

Está claro que los adivinos articulaban cada serie relativa a una adivinación como un polinomio adivinatorio —de donde salió más tarde el principio de la articulación de los hexagramas del *Canon de las Mutaciones* en seis monogramas numerados—. Esto mismo es lo que procuró que tales grafismos se articulasen como un lenguaje independiente, adaptándose así al código lingüístico.

Por su parte en el Islam la caligrafía es una manifestación de la espiritualidad, de una perfección interior que procede de un estado de armonía con la voluntad y los designios de Dios. Siempre ha existido una relación estrecha entre misticismo y caligrafía, y el calígrafo, lo mismo que el sufí, hacen remontar su linaje a la misma persona, el sobrino del Profeta, Ali ibn Abi Talib.

1. Véase el artículo de Léon Vandermeersch, «Pratique de la calligraphie chinoise», en Christin, Anne-Marie (comp.), *Histoire de l'écriture. De l'ideogramme au multimedia*.

De esta misma forma la caligrafía, en tanto que un arte místico, requiere de toda una serie de rituales y normas, pues la escritura es considerada como un lenguaje y por lo tanto un sistema de códigos convenidos. Pero debido a su origen divino éstos son aún más estrictos, lo que al mismo tiempo explica el carácter metafórico de la interpretación caligráfica.

En la mayoría de los casos estas normas son, a ojos de un occidental, de carácter puramente formal y metafórico, pero encierran en sí mismas toda una normalización de la escritura. Jacques Gernet, en su artículo «La Chine, aspects et fonctions psychologiques de l'écriture»,² cita una antigua regla fundamental de la caligrafía china: «Si sólo hay fuerza y falta la belleza, los caracteres parecerán grandes bloques de piedra áridos. Si sólo hay belleza y falta la fuerza, tendrán el aspecto de magníficos nenúfares sin raíces».

En la escritura árabe —como parte integrante del plano divino—, que es contenedor eterno del texto sagrado en las «tablas bien guardadas», cada signo del alfabeto, una vez fijado sobre un soporte, convoca este poder que le es propio y del que hacen uso los amuletos desde hace mucho tiempo, ya se trate de rollos o de vestiduras, que mezclan el Co-

rán con fórmulas o dibujos de poder mágico.

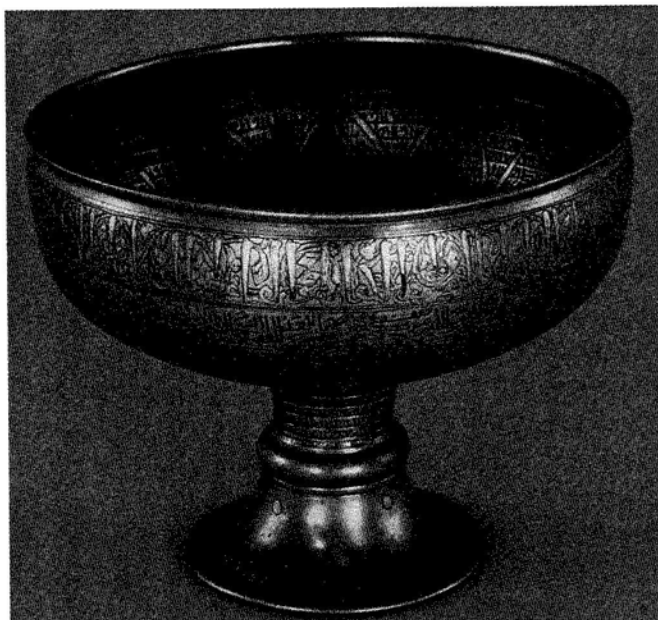
De hecho la primitiva comunidad islámica era el «pueblo del Libro», pues consideraban la escritura como encarnación misma de Alá. De esta manera, la palabra de Dios representada en la forma del Corán el único testimonio de la revelación divina, que, aunque transmitida oralmente por Mahoma, fue concretada después y difundida por escrito por sus compañeros. Esta revelación se

2. Recogido en Cohen, Marcel y Sainte Fare Garnot, Jean (comps.), *L'écriture et la psychologie des peuples. XXII^e semaine de synthèse.*



Caparazón de tortuga con inscripciones adivinatorias.

Copa de carácter mágico
(segunda mitad del
siglo XIII).



califica a sí misma en el Corán como «escritura armónica», que está guardada junto a Dios «en inmaculadas hojas» y que es «bella» e «insuperable».

Pero a pesar de que la caligrafía es el lugar de comunión de lo divino con lo humano —o quizá gracias a ello—, el calígrafo Hassan Massoudy se refiere a la codificación de la escritura caligráfica como una limitación necesaria de ambos campos: «Los códigos sirven para controlar la efervescencia interior del calígrafo y su desbordante flujo de sentimientos. Pero es preciso sobrepasar las reglas establecidas: para alcanzar el arte el calígrafo debe transgredirlas después de haberlas seguido, pues en una composición caligráfica debe respirarse algo de indefinible, de impalpable, de poderoso, algo fuera de toda norma».³

3. Massoudy,
Hassan, *La
calligraphie arabe
vivante*.

En estas palabras descubrimos por qué con frecuencia el ornamentista islámico, encargado de contribuir con las inscripciones de un monumento a la riqueza del conjunto o de inscribir en un objeto letras que conservaban un valor propiciatorio y a veces mágico sin que fueran necesariamente descifrables, se convirtió en el único responsable de la evolución barroca de los trazos.



Micrografía coránica
del siglo XVIII.

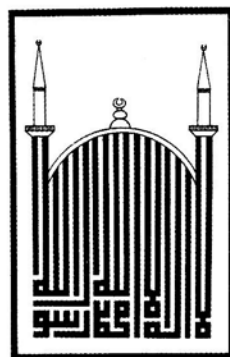
El espacio caligráfico

Es importante señalar en este punto cómo la caligrafía, y en especial la escritura árabe, gracias a este carácter místico y propiciatorio, han logrado traspasar el espacio de la superficie plana del papel para hacerse casi imprescindible en cualquier otra manifestación. Así, la inscripción arquitectónica se convierte en el cénit de la escritura árabe, conformándose como el elemento cultural principal.

Su sorprendente utilización ornamental ha sido llevada hasta tal grado que la inscripción ha podido convertirse en la mayoría de los casos en un elemento fundamental del decorado de la vida y al mismo tiempo de la formación psíquica del individuo.

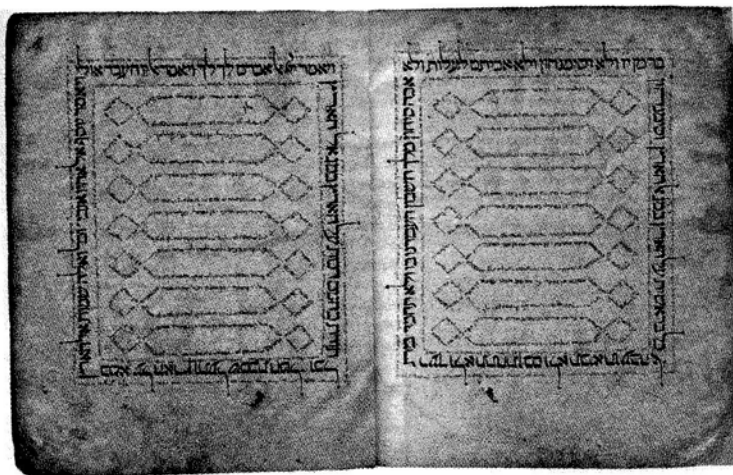
Las posibilidades decorativas de la escritura, asociada o no a los arabescos o a composiciones geométricas, cuyo carácter abstracto responde al aniconismo del arte oficial, propician esta generación progresiva del espacio islámico. En la utilización de textos en edificios, objetos u obras textiles, el valor simbólico del mismo resulta determinante, y ciertas palabras o grupos de palabras con una gran carga religiosa adquieren prácticamente un valor ideogramático. En ellos la letra se convierte en imagen, no sólo con fines decorativos, sino fundamentalmente como símbolo religioso y cultural.

De esta manera la escritura cúfica⁴ se perfiló como escritura coránica, una escritura angular de contornos extremadamente claros que también parece monumental en pequeños formatos y expresa en su impresionante sime-



Caligrafía turca en
caracteres cúficos
de alabanza a Alá.

4. Escritura cuyo origen se supone en la ciudad iraquí de Kufa.



tría la conciencia individual, con la que el Islam propagó su santa escritura en su período clásico.

Fisicidad de la caligrafía, prolongación del cuerpo

En el capítulo anterior ya abordamos el carácter físico, como prolongación corporal, que supone el acto caligráfico, pero en la caligrafía, como experiencia físico-mística, participan el cuerpo y el espíritu del calígrafo.

De hecho hay veces en las que, si se sigue con el pensamiento los trazos de los signos, se puede sentir de forma intuitiva la propia gestualidad del autor, cómo ha empleado el pincel; se podrá notar su presión sobre el papel y la velocidad de la pincelada.

En los ideogramas chinos no se trata tan sólo de crear signos de escritura a partir de líneas y disponerlos de forma agradable, sino que deben dejar traslucir un significado de forma prácticamente abstracta. Los signos de escritura se pueden escribir lentamente y con gran exactitud o esbozarse de prisa y espontáneamente según el humor y la técnica del escritor. Pero más allá de esto, según sea el carácter de la pincelada, se pone de manifiesto algo mucho más importante: el alma del que escribe.

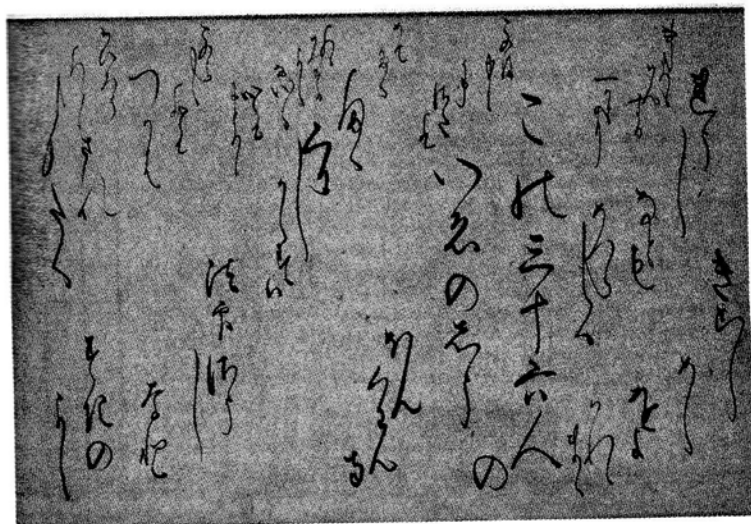
Una vez más, Barthes va a hablar de lo que de sensual tiene la escritura, y en particular la oriental: «Todo, en la instrumentación, está dirigido hacia la paradoja de una escritura irreversible y frágil que es al mismo tiempo, contradictoriamente, incisión y deslizamiento». ⁵ Pero para Henri Michaux esa voluptuosidad de la escritura china se perdió muy pronto: «La antigua escritura china, la de los sellos, ya no contenía ni voluptuosidad en la representación, ni rasgos, sino apenas signos; la escritura que la ha sucedido ha perdido sus círculos, sus curvas, y toda su envoltura. Desligada de la imitación, se ha vuelto cerebral, flaca, inenvolvente». ⁶

5. Barthes, Roland,
El imperio de los signos.

Para uno es la prolongación del deseo carnal, la manifestación de los restos del acto amoroso; para el otro su carácter lingüístico, en contraposición a la función mística y adivinatoria, se ha encargado de matar el espíritu de la letra. Ni que decir tiene que me inclino por la definición del primero.

6. Michaux, Henri,
Un bárbaro en Asia.

Un ejemplo de esto lo podemos observar en la escritura del emperador japonés Daigo (885-930), que redactaba sus documentos en una «cursiva loca», un estilo en busca de la espontaneidad y la imprevisibilidad que abandona por completo la cuadrícula regular de la escritura para lanzarse a un espacio totalmente libre. En ella el autor se libe-



Documento de la corte imperial japonesa escrito en estilo gankō-yō (1550).

ra en una especie de danza y el acto caligráfico deviene un espectáculo en sí mismo.

Estos estilos eran considerados como marcadamente femeninos no sin cierta razón, pues surgió como una especie de moda epistolar en la corte imperial hacia el siglo ix de nuestra era. De hecho al tipo de escritura contemporánea japonesa que hoy se denomina *hiragana* se la conocía entonces como *onna-de* —manos de mujer.

Este tipo de escritura, de uso epistolar, era utilizado como uno más de los aditamentos de todo un arte de la seducción: aparte de la cuidadosa selección del papel para que armonizase con la estación y con la ramita florida que envolvían; el cuidadoso rollo que se formaba con el papel para esconderlo bajo los pétalos de las flores; su ejecución a veces con una punta seca, sin tinta, para acrecentar aún más la intimidad de la misiva; la fineza de los trazos en las partes claras del papel, engrosados en las oscuras; la elección de papeles perfumados; el encargo a un niño gracioso en el que confiar para que llevase el mensaje... toda una cuidadosa preparación para que la misma lectura fuese un acto realizado en una intimidad sensual, como si se estuviese viendo a la persona amada a escondidas, tras un biombo.

La caligrafía es
prolongación del
cuerpo, pulsión carnal.

Todo, en la caligrafía oriental —principalmente la china y la japonesa—, rezuma esa sensualidad. O, al menos, lo que de corporal tiene el acto caligráfico.

Por esta misma razón la obra caligráfica se convierte en única y su reproductibilidad es inconcebible. Al mismo tiempo alcanza una dimensión estética, siendo reconocida como una de las artes mayores. Los calígrafos orientales dejaron de estar sometidos a la dependencia sacerdotal o a la función estatal de escribas, convirtiéndose en artistas por medio de la poesía. En ellos la expresividad de la letra es funcional al mismo tiempo que estética.

En la caligrafía el signo es abolido por el grafismo, por lo que tiene de dibujo. Y no es sólo el carácter ideográfico —en el caso de la china— lo que la conforma como tal, sino principalmente su dimensionalidad, su cualidad de generación del espacio escritural; algo que supo ver Mallarmé, y devolver a la escritura alfabética.

Plasticidad, metáfora y alegoría caligráfica

Aparte del carácter místico y sagrado de las caligrafías china e islámica, el segundo hecho diferenciador es su plasticidad. Un carácter icónico que incluso en muchos casos nos presenta su paradójica fórmula de estética frente a legibilidad.

De hecho, cuando se contempla una caligrafía, lo primero que se percibe de ella es su aspecto plástico; sólo después desciframos su significado, que a menudo no llega a desprenderse de la grafía y aparece inevitablemente ligado al componente estético.

Este componente visual es a la vez significativo, por su expresividad. Emociones como la alegría, la felicidad, la paz, la angustia y la violencia son asimiladas y expresadas por el calígrafo y su lenguaje puede hacerse universal, incluso si la base es el alfabeto árabe o el ideograma chino, indescifrables para muchos.

Este tipo de expresividad es normalmente leída por ojos occidentales de forma metafórica. Así, Henri Michaux describe la escritura árabe como una sucesión de flechas: «Todos los alfabetos constan de letras que ocupan una superficie ya sea por rasgos que se cortan, ya sea por rasgos envolventes. La escritura árabe es una trayectoria —en apariencia—, una línea hecha de otras líneas. En la caligrafía, vuela como flechas en fila, de vez en cuando atravesadas y sableadas por un acento».⁷

Pero incluso para describir las caligrafías orientales se utilizan denominaciones aún más evocadoras. Hasta los ocho trazos distintos de que se componen los caracteres caligráficos llevan nombres de imágenes, de objetos, de seres vivos: el rocío que cae, la aguja suspendida, la hoja de orquídea, el cuchillo dorado, el gancho de cola de dragón, el gancho de cisne que navega, la mariposa alegre, el dragón enroscado. Y la ligadura entre dos trazos (provocada por el trazo sutil del pincel sobre el papel al pasar del dibujo de un carácter a otro) se denomina «hilo de seda»; no es una pincelada propiamente dicha, y no afecta pues a la respiración de la caligrafía. Sirve sin embargo para revelar la

7. *Ibídem.*

La poesía caligráfica no reside sólo en lo visual, sino también en sus denominaciones.

expresión del espíritu del conjunto de la pieza y sus proporciones generales.

Este carácter evocador es fruto evidente de su origen pictográfico, hasta el punto de que muchos de los ideogramas chinos son fácilmente reconocibles. De hecho, Charles Nodier describe cómo el signo «casi jeroglífico», que significa «arroyo» en la escritura china, puede derivar en otros significados, con simples variaciones: «Basta con duplicarlo para hacer un río, multiplicarlo indefinidamente para crear un cauce inmenso y aplicar al trazo una manera dura y caprichosa para que represente un torrente».⁸

Sin embargo, Michaux insiste en la a-significación icónica de la escritura china, llegando a tratarla casi de criptográfica, por la dificultad que le supone descifrar el signo: «En los caracteres de la escritura china, ese desdén por el conjunto macizo, y por lo espontáneo, y ese don de elegir un detalle para significar el conjunto es todavía más notorio y hace que el chino, que podría ser un idioma universal, no haya franqueado la frontera natal, salvo en el caso de Japón y Corea, y sea considerado como la más difícil de las lenguas.

»Entre veinte mil caracteres, no hay cinco que se dejen adivinar a primera vista, todo lo contrario de los jeroglíficos egipcios, cuyos elementos son fácilmente reconocibles. Ni siquiera en la escritura primitiva se pueden encontrar cien caracteres simples».⁹

Esta incapacidad reside en la negativa a ver en la caligrafía nada más allá del propio signo significante. Para Michaux, como literato, la imagen no se encuentra en el grafismo, sino en la poesía, y al serle inalcanzable simplemente la niega. Aunque en realidad esta concepción destila cierto etnocentrismo.

Pero si en China los caracteres de la escritura sirven como medio de expresión —entendida ésta en el sentido más amplio—, es en primer lugar porque tienen una forma específica que corresponde únicamente a la realidad de la que se encargan de evocar, y en segundo lugar en razón de un valor estético y de su función ornamental.

Dicha función se llevó en la escritura japonesa a su máxima expresión, llegando a concebirse incluso como una

8. Nodier, Charles, *Lettre relative à l'invention de l'alphabet*, citado por Massin en *La lettre et l'image*.

9. Nodier, *op. cit.*

Hasta la improvisación y el caos en la caligrafía oriental están controlados.



Hanasanjin, imágenes realizadas de un trazo: la garza y la anciana (h. 1850).

especie de prolongación directa del pensamiento y la expresión, en la que el arte se evidencia no sólo en las formas sino también en la concepción. Podríamos hablar incluso de la escritura japonesa como pensamiento gráfico. De hecho, en oposición al estilo cuadrado de la escritura china que, por su cuadrícula regular y su rigurosa simetría reúne los principios de la arquitectura, la escritura *kana* evoca el desorden de la naturaleza y, desde este punto de vista, se aproxima al arte de los jardines.

Pero incluso este desorden artístico tiene sus reglas, como por ejemplo la escritura llamada *chirashigaki*, que era una forma particular de «dispersar» las líneas en lugar de ordenarlas de derecha a izquierda, hasta el punto de que no se sabe dónde comienza y dónde termina, ni cuál es el orden de lectura.

En un principio parece que el uso quería que se empezase por escribir en el centro de la hoja. Cuando faltaba sitio se volvía al margen derecho, llamado *soda*, «la manga», mientras que al margen de la izquierda se lo denominaba

oku, «el fondo». Si aún faltaba espacio, se escribía en el margen superior, *ten*, «el cielo», y después en el inferior, *chi*, «la tierra». Este desorden desembocó enseguida en un arte.

Este sabio desorden se convertiría en una tradición caligráfica: cuando las columnas comienzan a la misma altura pero no están alineadas por debajo, se habla del «estilo de las glicinas», *fujibana-yô*. Cuando están alineadas por abajo pero son desiguales por arriba se trata de «piedras apiladas», *tateishi-yô*. Para los grupos de dos o tres líneas cortas que no empiezan al mismo nivel pero descienden paulatinamente y que pueden estar dispersas a través de la hoja se llama «el vuelo de las ocas salvajes», *gankô-yô*.

Dichas escrituras proceden todas de la evolución sufrida por la escritura ideogramática china, en el estilo de escritura del budismo zen, lleno de fuerza, expresividad y con frecuencia de una impetuosa vivacidad, y que llegó a Japón durante la época Kamakura por medio de monjes que habían estudiado en los grandes templos chinos *chan*. Este estilo estaba pensado para subrayar mediante su carácter enérgico el significado espiritual de las palabras, en el que las imágenes y la escritura se presentaban con frecuencia juntas, subrayando de esta manera mutuamente su significado.

Así, la tradición de unir, e incluso llegar a confundir de manera premeditada, imágenes y escritura, se manifiesta popularmente en las *moji-e* —imágenes escritas—, que son uno de los numerosos *moji asobi* —juegos de escritura— de la caligrafía japonesa. Practicado sobre todo en la época Edo (1603-1868), el género consiste en figuras realizadas en todo o en parte con caracteres de escritura *kana* y *kanji*. Por lo general sirven para formar el nombre del personaje, hábilmente disimulado entre las formas de sus ropajes.

Su relación con la cultura popular se evidencia por el hecho de que se trata de imágenes de las diferentes profesiones de la época, recogidas en colecciones publicadas en forma de librillos, e impresas en xilografía. También fue utilizada una variante más ortodoxa de *moji-e*, en estado puro, por el hombre de letras y humorista Hanasanjin —1790-

1858—, quien realizó una serie de veinticuatro viñetas en las que la figura del personaje representado está formada únicamente por el nombre del mismo en caracteres de escritura, sin ningún otro trazo suplementario. De hecho es necesario leer el nombre del personaje para descubrir su fisonomía e identidad completa.

En la cultura islámica, la utilización de la caligrafía para despistar al precepto religioso de la prohibición de crear imágenes junto a la «palabra divina» sirvió como recurso para crear las más bellas composiciones caligráficas. Este manierismo se perfilará casi rococó con la caligrafía otomana, lo que no deja de ser sorprendente incluso para un espectador de cultura árabe.

Los calígrafos otomanos crearon con la escritura *divani* su propia variante de la caligrafía para todos los documentos oficiales. La *divani* es difícil de leer, pero otorga al documento una especial forma ininterrumpida, en cuyo principio está una de sus invenciones más importantes: la *tughra*, el intrincado nombre escrito del sultán, como la conocida de Selim III, en forma de camarón.

En las composiciones caligramáticas árabes la imagen y la escritura se entremezclan para formar una unidad indisoluble, pero no se eclipsan la una a la otra, y permanecen como una dualidad en el interior de la unidad. Así, el texto siempre subyace bajo la caligrafía y si es cierto que la estilización del cúfico puede estar elaborada —hasta el punto de que sólo un sabio letrado llegue a descifrar lo escrito—, siempre existe tal escrito.



Moji-e de celebración del Año Nuevo (1706).

Diferencia y proximidad del ideograma chino y el alfabeto árabe

Como se habrá podido observar, todos los aspectos de las escrituras islámica y oriental son muy similares en tanto que sistemas caligráficos, excepto la unicidad del sistema fonético y la polisemia del ideográfico.

En las caligrafías orientales su carácter mágico, la interpretación metafórica de las escrituras, la relación directa con la pulsión del cuerpo, la importancia de las formas en cuanto a moduladoras del mensaje y su relevancia en el espacio y la conformación social —la dimensión moral de la escritura—, están describiendo la esencia del tipografismo.

10. Massoudy, *op. cit.*

Para Hassan Massoudy, «la caligrafía no es sólo la fijación de un texto sino también una composición abstracta que expresa una concepción del mundo»,¹⁰ y en el seno de esta civilización anicónica la escritura ocupó efectivamente la posición del arte islámico por excelencia, hasta tal punto que todo discurso sobre la escritura árabe resulta casi invariablemente dirigido únicamente hacia la caligrafía, lo que no es apenas una paradoja cuando en la lengua árabe no se dispone de un término específico para «caligrafía», pues la palabra *knatt* designa la escritura en general. Pero seguramente ésta no tenga entidad propia si no es a través de la caligrafía, y quizá fue por esto que la escritura islámica, en su lógica búsqueda del equilibrio, derivó en el arabesco.

La escritura árabe tiene sencillas formas básicas, pero es irregular en las proporciones, porque pequeñas formas redondas se encuentran junto a largos y finos trazos verticales, y los arcos redondos resaltan hacia abajo. En una línea de escritura existe siempre un desequilibrio entre una parte superior demasiado vacía y una forma inferior llena de muchas formas pequeñas. Al mismo tiempo, la escritura árabe posee únicamente dieciocho signos para transcribir veintiocho fonemas, lo que obligó a introducir un sistema de puntuación para distinguir los homógrafos.

Una y otra vez los calígrafos se esforzaban por crear un equilibrio; por ejemplo, ampliaron los extremos superiores de las letras en forma de hojas, o llevaron los extremos

inferiores en elegantes arcos hacia arriba y los hacían florecer en formas vegetales, o dejaban que las propias letras se retorcieran, doblaran y entrelazaran. De esta manera surgió la escritura cúfica «floreciente» o «adornada», en la que lo escrito apenas resaltaba ante un fondo de motivos florales y de hojas.

Esta barroquización del signo caligráfico árabe fue a su vez lo que, junto con los distintos usos de la escritura y las diferencias de marcado regionalismo, propiciaron la creación de los «seis estilos» que, desde principios del siglo x cuando fueron codificados por el visir Ibn Muqla (muerto en Bagdad en el año 939), sirven de pauta para todos los calígrafos islámicos: *nasj*, *muhaqqaq*, *rayhan*, *tawqi*, *riqa* y *zuluz*.

La escritura china también posee una tipología propia, muchas de cuyas variantes aún se utilizan hoy en día. Se conoce la existencia de una *escritura de sello grande*, que se utilizaba sobre recipientes de bronce durante las dinastías Shang y Zhou —1100-256 a. C.— La *escritura de sello pequeña*, resultado de la unificación del país por parte de Qin, el primer emperador, hacia el 221 a. C., se sigue utilizando prácticamente sin cambios para los sellos personales, que cumplen la función de la firma occidental. Durante la dinastía Han —206 a. C. hasta 220 d. C.— surgen otros cuatro estilos de escritura que aún se usan con pocas variaciones:

1. Curial, cancillerescas —*lishu*—: era la escritura oficial de la burocracia para hacer apuntes sobre cañas de bambú o columnas de piedras sepulcrales. Como al principio se escribía con tinta china, las terminaciones finas y gruesas de las pinceladas resaltan mucho. Hoy en día se utiliza para fines ceremoniales.
2. Modelo, normal —*kaishu*—: es la escritura cuadrada que se usa habitualmente con signos de escritura gráficamente simplificados.
3. Cursiva, corriente —*xingshu*—: las pinceladas de los distintos signos de escritura se superponen frecuentemente, lo que repercute en la legibilidad. No existen barreras a la expresión individual y, tal como



Evolución del carácter chino «pájaro».

sucede en los manuscritos occidentales, es muy difícil de descifrar.

4. Escritura de hierba —*caoshu*—: es un tipo de taquigrafía con signos de escritura simplificados en la que el signo de escritura compuesto por muchas líneas se puede sustituir por un simple garabato. Al principio era utilizado por los funcionarios de baja categoría y con menos estudios, como los carceleros, pero más adelante se convirtió en una letra cursiva que tuvo gran aceptación entre los poetas y que se asemeja en apariencia a la cursiva.

Poesía y expresividad en los sistemas caligráficos

Al ser de carácter no fonético, los ideogramas funcionan fuera de los sistemas lingüísticos autóctonos.

La significación de los ideogramas chinos es invariable entre las diferentes culturas asiáticas que los utilizan, donde los caracteres no se pueden relacionar con correspondencias fonéticas. Un chino y un japonés jamás se entenderán entre sí hablando cada uno de ellos su propio idioma, pero sin embargo por escrito no les resultará nada complicado. La escritura no se acompañó nunca en China de un análisis fonético del lenguaje, por lo que nunca fue sentida como una transcripción más o menos fiel de la palabra.

Ya he mencionado que la escritura china es paradójicamente polisémica por definición, ya que consta de signos demasiado uniformes como para servir de marcas, puesto que ninguno de ellos caracteriza una realidad única, sino que por el contrario intervienen en la composición de un número indefinido de palabras escritas. Los caracteres de la escritura china, inmutables a lo largo del tiempo y las épocas, han ido acumulando sin cesar un número creciente de significaciones. Así pues, la principal dificultad del chino literario no es tanto la riqueza y complejidad de su escritura como esa multiplicidad de sentidos y de usos que proceden de épocas diversas y de diferentes empleos de la escritura.

Por otra parte, no existe la puntuación propiamente dicha, y la legibilidad es confiada a una composición lineal

del texto que puede cambiar de sentido, a una disposición en damero de los caracteres sobre la superficie escritural separados por espacios. Por estas razones se pueden generar varias lecturas de un mismo texto y los poetas juegan con esta libertad.

Ha quedado patente que la caligrafía islámica y oriental son consideradas dentro de sus contextos culturales como campos artísticos por méritos propios, lo que sirvió de inspiración a muchos pintores occidentales durante todo el siglo xx. Pero esta iconicidad de la caligrafía fue entendida en Occidente sólo desde lo superficial, de la pura plasticidad del trazo.

René Étiemble rechaza calificar de «caligráficas» las pinturas contemporáneas¹¹ en las que los trazos «recuerdan» a los de las caligrafías orientales, puesto que «si nuestros pintores abstractos o no figurativos se inspiran en la caligrafía china, ello se debe a un contrasentido generalizado sobre los fines de un arte que, surgido de la representación, exige que se tienda a ella bajo otra forma y que, hasta en los detalles de su técnica, se adhiere a lo figurativo, a lo concreto —que, sin duda, estiliza y transfigura».¹² Y cita al calígrafo Wou Tchong-hong cuando dice: «Sólo al precio de una traición a la caligrafía, la pintura abstracta, individualista, anárquica, rebelde a todas las convenciones y tradiciones, puede considerarse su heredera».¹³

Sin embargo, en las culturas caligráficas el arte está ontológicamente unido a la escritura por el hecho antes mencionado de que el gesto no se separa de la palabra, de que el significado se halla siempre unido al icono. Sólo gracias a la permanencia del texto tras la plástica se evidencia el *caligrafismo*, se da sentido a ésta última. «Sólo en China podría decirse con razón aquello de: *ut pictura poesis*».¹⁴

Al mismo tiempo queda claro que la belleza y la expresividad tenían generalmente prioridad sobre la legibilidad, hasta tal punto que de un calígrafo conocido se decía que de todo lo que había escrito alguna vez lo único que se podía leer eran sus facturas.

Otro tanto sucede con la escritura árabe, en cuya evolución, a partir de la sólida organización del Estado omeya,

11. Véanse los autores citados en la n. 53 del cap. 1.

12. Étiemble, *La escritura*.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

se evidencia el objetivo de enriquecer y embellecer el signo gráfico como si tuviese que portar, por su noble apariencia, un testimonio independiente de su simple significación. El cúfico omeya es por tanto la manifestación de la nobleza de la letra, independiente de su función signica —letras sobrias, de proporciones bien estudiadas—, que abre la puerta al desarrollo estilístico de la caligrafía epigráfica islámica.

Poesía visual

*Cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la
rueda que no se parece a una pierna. Así hizo
surrealismo sin saberlo.*

GUILLAUME APOLLINAIRE

Bases de la poesía visual

Quizá la manifestación plástica occidental que más se acerca al caligrafismo sea la poesía visual, dado que en ella texto e imagen forman una unidad indivisible, y en la mayoría de los casos se conforman el uno a la otra. Además, la poesía visual revela la función orgánica de la poesía, pero siempre dentro del proceso lingüístico.

El proceso de visualización de expresiones de significación lingüística supone una simplificación y concreción, que son las bases de la poesía y por extensión de la propia poesía visual. Para Apollinaire el sentido siempre es secundario frente a la seducción del canto y a la riqueza de lo imaginario;¹⁵ es decir, el sentido mismo de la poesía. Y para Paul Éluard, «poeta es el que *da a ver*».¹⁶ En ambos casos se da a entender la visualidad poética como la forma más natural a la poesía y la derivación lógica de la expresividad del lenguaje. Y todo gracias a la materialidad de la letra.

Esta relación entre la imagen y el texto en la poesía visual resulta paradójica desde el punto de vista lingüístico (impensable para el estructuralismo), puesto que la imagen del poema visual, en la medida en que limita la que el

15. Suplemento pedagógico de Vincent Vivès (2003), en Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes*.

16. Citado en Peignot, *Typoésie*.

texto sugiere, la traiciona. Pero de hecho es así como se genera el sentido en el poema visual, a través de la dualidad icónico-expresiva de sus elementos unitarios y de la doble lectura plástico-significativa del conjunto.

Jérôme Peignot lo define de la siguiente manera: «El poema visual dice demasiado y no bastante. Demasiado porque su dibujo traduce una realidad que estamos obligados a aceptar. [...] Se podría decir que expresarse a través de la imagen es impedir a las cosas ser otras que lo que son». ¹⁷ Dicha dualidad viene dada por la doble significación de la letra.

Se suponía que ésta, si no podía expresar por sí misma un sentido verbal, estaba cargada sin embargo, en tanto que figura visual, de una significación analógica. Es decir, la misma función significativa de un solo elemento es entendida por la doble vía de la iconicidad y la verbalidad. Y aunque en ambos sea necesario una codificación que les dé sentido, en el caso del componente visual puede alcanzarlo directamente como símbolo, y no ya como signo de un sistema.

De esta manera, en la poesía visual el uno se ve reforzado por el otro y ambos se retroalimentan constantemente de forma simbiótica. Así, la poesía visual juega con la cara oculta del lenguaje, aquello que ni siquiera la poesía convencional es capaz de producir, y que necesita del factor visual para manifestarse. De hecho en muchos casos recurre a la dialéctica de lo ilegible, como culminación del efecto poético. Es al mismo tiempo el recurso lúdico propio del arte para alcanzar la máxima expresividad, la utilización del juego como método de experimentación y creación.

Y si hay una época que llevó el juego y la despreocupación semiótica hasta sus máximas consecuencias formales, fue la de las vanguardias artísticas, que fundamentalmente buscaban un medio de comunicación y expresión sin fronteras. De hecho las investigaciones literarias de los años veinte se caracterizan por el deseo imperativo de dar a estas creaciones una dimensión internacional. Hay para ello varias razones: el rechazo por parte de los artistas de

Las vanguardias van a encontrar en la letra formal la puerta al anelado lenguaje universal.

17. Peignot, *op. cit.*

las culturas nacionales a las que la guerra hizo perder su credibilidad y prestigio, la referencia a la escritura ideográfica —en un principio plurilingüe— que se podía reivindicar oportunamente, y la fascinación ejercida por la letra sobre un creciente número de escritores por los equívocos múltiples, gráficos y sonoros.

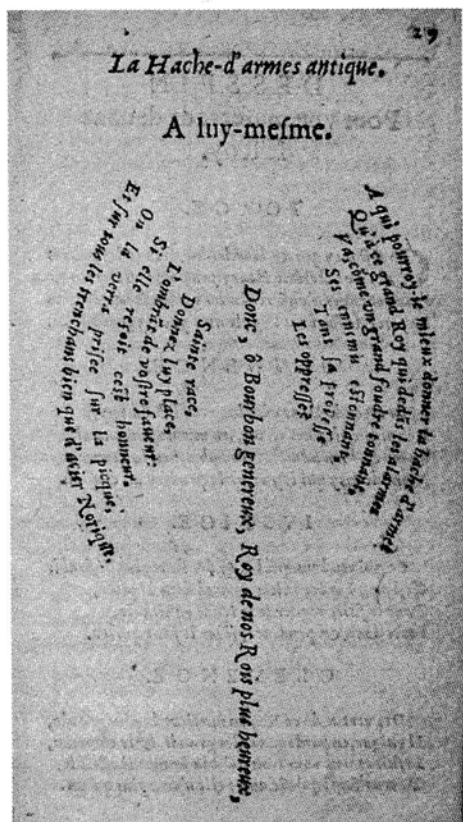
Primeras aproximaciones

Pero antes de hablar de la experimentación en torno a la letra que supuso la vanguardia —de lo que me ocuparé en un capítulo posterior—, voy a tratar de las primeras manifestaciones de la utilización poética y literaria de su componente visual.

Interpretación del poema de Simmias de Rodas «El hacha» en una impresión del siglo XVIII.

Simmias de Rodas, poeta del siglo IV a. C., está considerado como el autor de los primeros «versos figurados», a través de piezas, como «Las alas», «El Huevo» o «El Hacha», que combinan la longitud variable de los versos y la tensión lienal del alfabeto para permitir al lector recomponer a lo largo de la lectura la forma del objeto descrito. Pero Simmias no se contentó con dar a sus poemas un aspecto gráfico sino que al mismo tiempo trató de armonizar el ritmo de sus versos con las figuras que se había propuesto ilustrar, como si el trazo de unas alas o de un huevo, de un hacha o de una flor, implicasen modos de versificación singulares para cada uno de ellos.

Más próximas al tratamiento críptico fueron las exploraciones con los alfabetos semíticos, dada su estructura a la vez consonántica y semántica, como los *Carmina figurata* de Raban Maur, a principios del siglo XVI. En estas composiciones no se trataba de hacer surgir figuras de



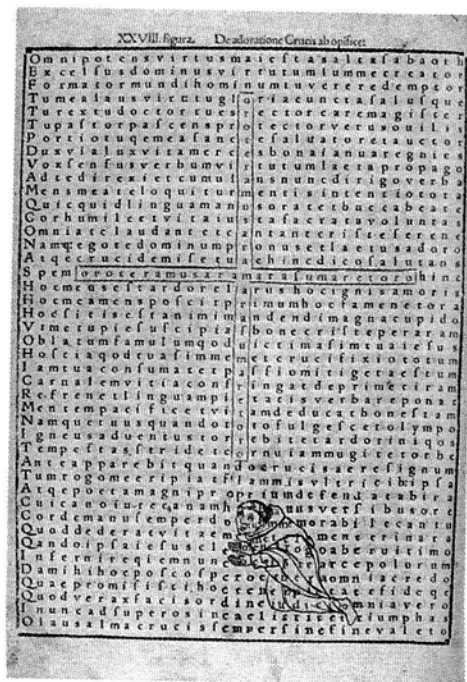
entre las composiciones tipográficas, sino que su fin era más bien el de exaltar el valor esotérico del mensaje a través de ellas. Tampoco son composiciones tipográficas en el sentido estricto, pues la separación entre cada una de las letras es siempre uniforme, sin siquiera espacios en blanco, con lo que el lector ha de recorrer visualmente la textura tipográfica letra por letra hasta poder reconocer una frase, pero de manera que pueda descubrir las figuras que se le quieren revelar desde un texto a su vez macizo y continuo, donde éstas se encuentran íntimamente encajadas.

En ellas la letra se encuentra por primera vez aislada por el juego inteligente de su disposición en el interior de una retícula, prefigurando así, aunque de manera involuntaria, la ruptura de la palabra. La desvirtuación del código lingüístico por la capacidad icónica de la letra nace así de su espacialidad, gracias a la facultad de su reproducción mecánica. Desde el caligrafismo expresivo, la letra evoluciona hacia el tipografismo puro, hacia la tipografía gráfica por medio de su significación esotérica. Lo que daba sentido a la composición caligráfica sería lo que, curiosamente, propiciaría el nacimiento de las tipografísticas.

Posteriormente se multiplicarán los juegos tipográficos por toda Europa, entre los siglos XVII y XIX, realizados a menudo con fines paródicos o como simples entretenimientos visuales, un poco a la manera de los *moji-e* japoneses.

Mallarmé

Pero la primera obra consciente de esta combinación de verbalidad y visualidad es el libro-poema *Un coup de dés ja-*



Raban Maur, uno de los *Carmina figurata* (1503).

mais n'abolira le hasard (París, 1914), del poeta francés de origen simbolista Stéphane Mallarmé, cuya edición pre-original apareció en la revista internacional *Cosmopolis* un año antes de su muerte, en mayo de 1897.

Con esta obra, Mallarmé no se propone romper totalmente con la tradición poética, ni ofender a nadie con su presentación: sólo pretende abrir los ojos hacia el campo inexplorado, pero natural, de la literatura: el espacio de la página impresa. Se plantea en este sentido participar de las corrientes poéticas de su época que investigan sobre el verso libre y el poema en prosa, pero es consciente al mismo tiempo de que está abriendo «un nuevo campo artístico»¹⁸ y reconoce estar influenciado por la música como uno de los medios partícipes de la literatura. No niega en absoluto la preeminencia del verso como «el imperio de la pasión y los sueños»,¹⁹ pero afirma que este nuevo género literario está cercano a la sinfonía, al canto personal.

Esta desmembración del verso, del conjunto lingüístico por excelencia que es la frase, puede llegar a parecer el principio de la muerte del propio sistema; pero este cadáver producto de la aniquilación del lenguaje no es otro que la literatura misma. De hecho, si se toma la palabra *azar*²⁰ del título de forma etimológica, «una tirada de dados nunca abolirá al dado».

Según Rémy de Gourmont, la tipografía «tiene en la historia del verso libre un papel demasiado a menudo preponderante»²¹ e incluso a veces resulta un estorbo para el discurso; pero para Mallarmé era más importante llamar la atención del lector sobre la carga poética del mismo que sobre la narrativa. Y gracias a este «inconveniente» tipográfico estructura la página, creando así «un nuevo espacio de lectura»²² a partir de la ruptura radical con la linealidad estructural de la frase, dando la iniciativa a las palabras y delegándola a su vez al lector, único juez del valor de los blancos abandonados en la página como fragmentos mudos del pensamiento.

Además «no existe página par o impar, sino que la lectura se hace sobre las dos páginas a la vez, teniendo en cuenta simplemente el descenso ordinario de las líneas».²³

18. Prefacio de Mallarmé, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

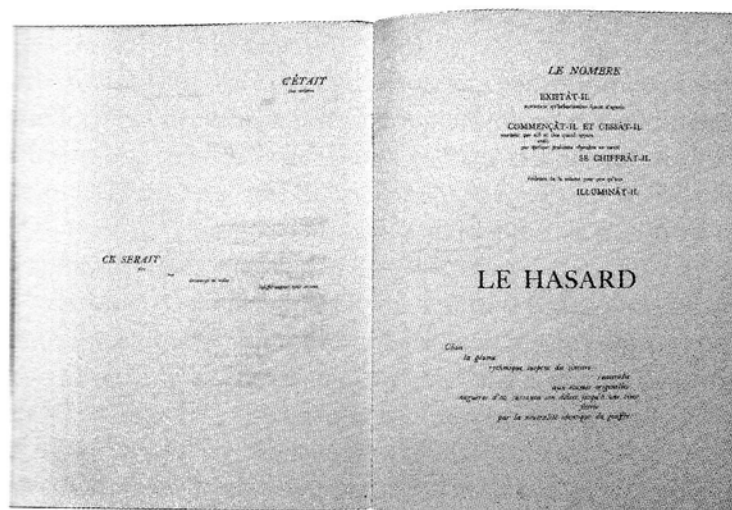
19. *Ibidem*.

20. Del árabe, *az-zahr*.

21. Citado en Massin, *La lettre et l'image*.

22. Mallarmé, en el prefacio, *op. cit.*

23. Nota del editor, en Mallarmé, *op. cit.*



Stéphane Mallarmé,
doble página de *Un coup
de dés jamais n'abolira le
hasard* (1914).

Se introduce un nuevo concepto de lectura y de percepción visual, como es el de la doble página, algo que no será tenido en cuenta hasta muchos años más tarde de la publicación de *Un coup de dés*, y que se convertiría en una de las máximas del diseño editorial contemporáneo.

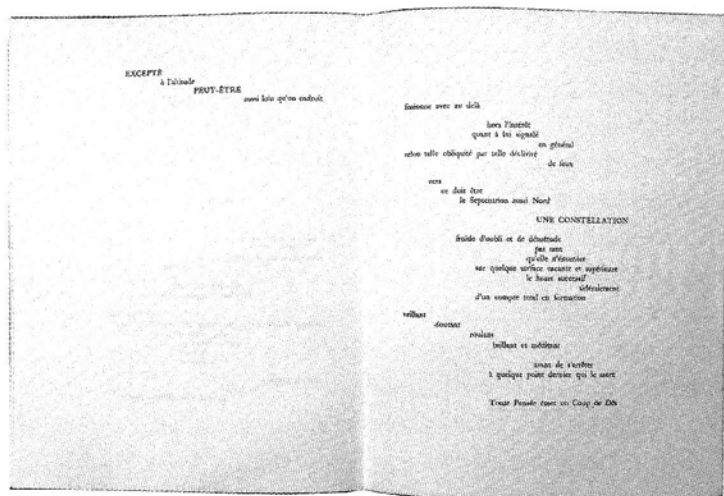
Mallarmé realizó así, en el espacio del libro, su propia síntesis de las artes, una síntesis que es, de alguna manera, una ficción que se anuncia como tal y que parece demostrarse a sí misma para manifestar la nada que es la verdad, en referencia a la obra de arte total wagneriana.

Y aunque parezca lo contrario, en la obra de Mallarmé no existe una destrucción propiamente dicha, sino que se acerca —se adelanta, sería mejor decir— a la deconstrucción. En una conversación con Paul Valéry, mientras le enseñaba las pruebas del *Coup de dés*, Mallarmé le preguntó: «¿No cree usted que es un acto de demencia?», a lo que Valéry le respondió: «Pienso que ha intentado elevar por fin una página al poder del cielo estrellado».²⁴

El desorden, la subversión que creó, sólo son aparentes. De hecho las palabras se encuentran lejos de ser liberadas. Por el contrario, están más estrechamente subordinadas al sentido: se reconoce la lengua francesa, funciona, si bien a trozos. No son sino enormes sintagmas que han de ser re-

24. Citado en
Marchal, Bertrand,
Stéphane Mallarmé.

Stéphane Mallarmé,
doble página de *Un coup
de dés jamais n'abolira le
hasard* (1914).



construidos por el lector con la herramienta de la espacialidad. En realidad está intentando crear un nuevo tipo de frase, de connotaciones musicales.

De hecho, hasta el momento de la concepción de *Un coup de dés*, Mallarmé profesó una fidelidad absoluta hacia el verso fijo, yendo de golpe más allá de la simple liberación simbolista del verso. Obteniendo todas las consecuencias del deseo mil veces proclamado de devolver a la música su función, inventó una nueva fórmula, una verdadera partitura poética como subrayaba el prefacio de la edición en *Cosmopolis*: «De este empleo desnudo del pensamiento con retranqueos, alargamientos, fugas, o el propio dibujo, resulta, para quien quiera leerlo en voz alta, una partitura».

Pero esta partitura visual resulta también una especie de síntesis del espacio pictórico y del tiempo musical. En una carta a Camille Mauclair, Mallarmé comentaba su poema en estos términos: «Creo que toda frase o pensamiento, si tiene un ritmo, debe modelarse sobre el objeto al que apunta y reproducir, al desnudo, inmediatamente, como surgido del espíritu, un poco de la actitud de este objeto en cuanto a todo. De esta manera se demuestra la literatura: no hay otra razón para escribir en el papel».²⁵

25. *Ibidem*.

Caligramas: Apollinaire

Otro de los hitos de la poesía visual contemporánea, y que pueden ser entendidos como tipografismos de forma natural, son los *caligramas* del poeta francés Guillaume Apollinaire. Aparentemente tienen poco que ver con la obra de Mallarmé, pero a poco que los analicemos su similitud es demasiado evidente.

Quizá la base estética de los caligramas resida en la atracción que siente Apollinaire por los ideogramas chinos, por los que se interesa desde los 18 años y de los que toma notas en la biblioteca. Es posible que su interés por la visualidad de la palabra provenga de este interés reciente por lo que estamos describiendo como tipografismos, ya que a los primeros caligramas los llama «poemas ideográficos» en 1914, «ideogramas líricos» en 1916 y por fin «caligramas» en 1917. Los primeros ideogramas líricos que compone, y cuya publicación se verá detenida por la guerra, serán recogidos en una compilación que el poeta titulará *Et moi aussi je suis peintre* («Yo también soy pintor»), en donde se manifiesta la intencionalidad plástica del poeta.

Ha habido muchas definiciones de los caligramas. Así, Massin los describe como «la escritura, el dibujo del pensamiento; es el camino más corto tomado por la expresión para desmaterializarlo e imponer a la mirada la visión global de lo escrito»,²⁶ o, en palabras del concretista francés Jean-François Bory, «escritura de la escritura misma».²⁷ Pero Guillaume Apollinaire no hizo otra cosa que proporcionar al texto formas visuales dentro de una tradición del poema figurativo, pero a través de la revisión estética que le marcaba su época.

Con sus caligramas renueva la tradición de los versos figurados pero igualándose de forma coetánea con las creaciones de sus amigos futuristas y sus reivindicaciones a favor de las «palabras en libertad», según la definición de Marinetti. Apollinaire es seducido por el potencial radical propuesto por éste e integra en su poesía ciertos efectos futuristas. «He hecho todo lo posible por simplificar la sintaxis poética y he conseguido un cierto sentido.»²⁸

26. Massin, *op. cit.*

27. Citado en Gaur, Albertine, *Historia de la escritura.*

28. Citado por Vincent Vivès en Apollinaire, *op. cit.*

i
 pleut des villages rumeurs commes icelles étiennes mortelles mème dans le
 c'est vous aus qu'il pleut incroverlissables yeccontres de mabvie b goutelette
 a l'ce nunges carress se prenent A hennir tout un nuyves de villies aurruillire
 écoule tober ice lins qill to relament en haut e aha
 écoule sil pleut tadis que l'ce rregette dedaia pleurant une accie msi que
 écoule sil pleut tadis que l'ce rregette dedaia pleurant une accie msi que
 écoule sil pleut tadis que l'ce rregette dedaia pleurant une accie msi que

naire piensa el lenguaje en función de microestructuras sintácticas más que bajo la forma de un discurso lineal: aunque es necesaria cierta linealidad, siquiera no sea más que para conformar un discurso inteligible. Esto le permite jugar con los fragmentos de la frase como si fueran herramientas gráficas para hacer líneas, curvas... Dichos fragmentos organizan a su vez un sentido en la página, pero que el lector debe elegir él mismo, construirlo organizando el recorrido de su ojo para reconocer la figura que dibuja el texto.

92

discurso poético y su capacidad de evocación figurativa, de imaginación —entendida como la facultad de creación de imágenes—, que la ruptura con la estructura lineal marcada por el alfabeto.

Las imágenes caligramáticas son redundantes, puesto que no hacen otra cosa que figurar el poema que contienen. Sin embargo tienen la facultad de aprovechar muchos recursos tipográficos que fueron ignorados por Mallarmé, aparte de explorar más en profundidad esa espacialidad con fines marcadamente plásticos, o como diría el propio Apollinaire, artísticos: «Los artificios tipográficos llevados más allá con gran audacia tienen la ventaja de hacer nacer un lirismo visual que era casi desconocido antes de nuestra época. Estos artificios pueden ir muy lejos aún y consumir la síntesis de las artes, de la música, de la pintura y de la literatura».²⁹

Las diferencias entre Apollinaire y Mallarmé son más que formales.

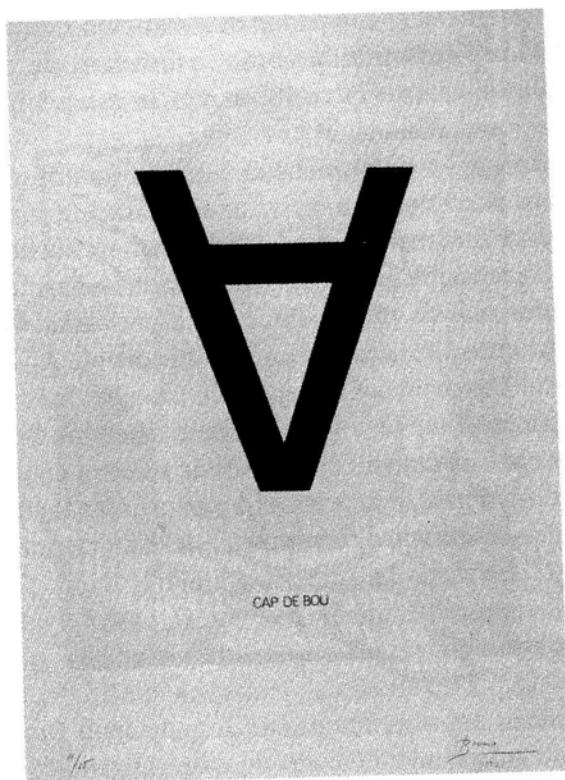
29.

Joan Brossa

Los primeros poemas ideogramáticos de Joan Brossa pertenecen a un primer período de experimentación, entre 1941 y 1949. Estos primeros poemas, influidos por el surrealismo, que se aproximan formalmente al caligrama, se sitúan entre los de Apollinaire y los poemas acrósticos de Josep M. Junoy y Joan Salvat-Papasseit. Eran concebidos como narraciones en las que el discurso se manifiesta a la manera clásica de nudo, desarrollo y conclusión.

No existe en Brossa una intencionalidad puramente tipografística, en el sentido que hemos indicado hasta ahora, pues la utilización de elementos tipográficos diferentes no obedece a un patrón comunicativo específico. Además, suele usar letras de palo seco, seguramente por su valor estrictamente funcional, siendo las que mejor se adaptan al juego visual sin interferir su forma en la lectura que desea aportar. Es rara la utilización de tipos con serifa o de fantasía, si bien hace uso de letras caligráficas de estilo inglés para hacer una referencia irónica a la burguesía o como metáfora sensual o incluso de las catalogaciones científicas decimonónicas.

Joan Brossa, poema
Cap de bou (1982).

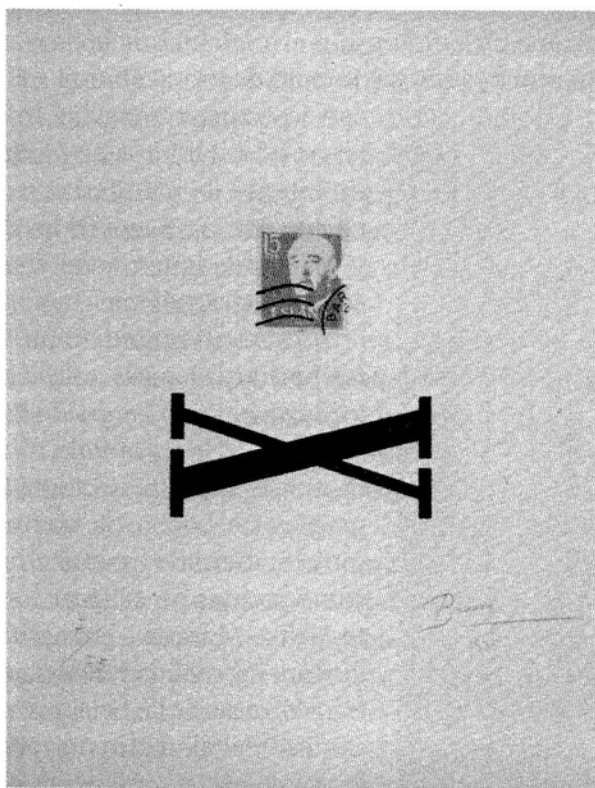


Brossa es un poeta que piensa como tal, por lo que no considera que el componente plástico de la obra poética constituya un valor significativo por sí mismo; pero sin embargo no hace distinciones entre la palabra y la imagen, a las que trata en el mismo plano semántico. En este sentido plantea sus poemas más como espectáculos en los que intervienen las letras del abecedario como si fueran actores o bailarines dentro de una escenografía. No hablan por sí mismas, sino que dependen de una dramaturgia prefijada por el poeta.

Hay quien defiende la poesía visual como un soporte de creación y lenguaje popular carente de código. De hecho en la poesía brossiana ésta está concebida desde la dimensión moral del lenguaje visual y su posible influencia en la sociedad. Parte de los medios de comunicación de masas para, en manos del artista, proporcionarle esa dimensión ética de la que carecen.

En la poesía visual brossiana, palabra e imagen actúan de manera simbiótica e incluso a veces atropellándose la una a la otra. En este intercambio se revela la materialidad de la palabra y lo que de legible tiene la imagen, pero siempre desde la humanidad de ambas. Esta transgresión de la imagen poética —y de la poética de la imagen— es tomada en la obra de Joan Brossa como manifestación ontológicamente humana. No hay nada en ellas que no esté hablando de la vida.

Con la poesía visual, Brossa acorta la distancia entre las palabras y las cosas. Existe en su poesía una relación múltiple de carácter descontextual de todos los elementos que intervienen en la composición visual: la forma en la que éstos interactúan entre sí se debe en gran medida al proceso de descontextualización al que se someten al conjugarse los unos con los otros. Así, Brossa hace de la poesía visual un juego semántico. Desnudando a las palabras está des-



Joan Brossa, poema visual (1975).

pojando al lenguaje de su sentido transcriptor, hasta llegar a la materialidad del alfabeto, redescubriendo el valor onomatopéyico de cada letra y explotando su potencial poético, otorgando a los signos de puntuación el mismo valor sonoro y estructural que a cualquier otro carácter del abecedario. Para Brossa la poesía empezaba allí donde acababa la retórica.

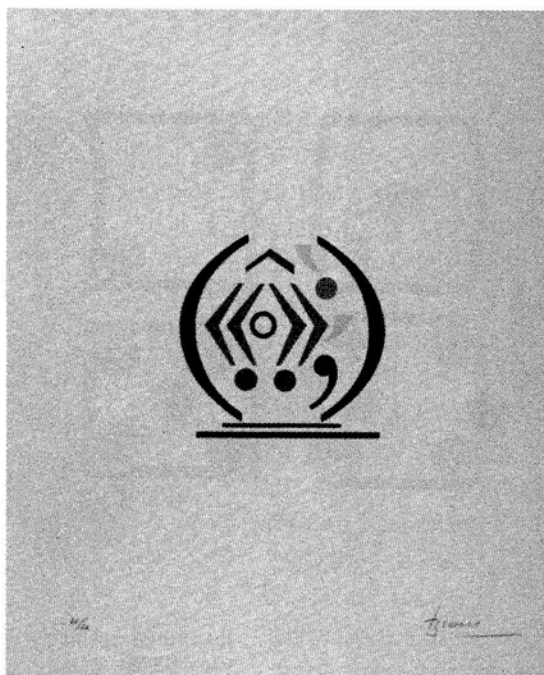
Sin embargo recurría —quizá de forma inconsciente— a la metáfora y la ironía visuales como formas de actuar sobre la realidad. Partiendo de ese humor que le caracterizaba, destilaba ternura a través del absurdo y la sorpresa del espectáculo de ilusionismo para mirar de frente a la vida misma.

Parece no creer en absoluto en la objetividad del lenguaje, deformando y jugando gráficamente con las letras hasta llegar a crear ese espacio brossiano, esa especie de paisajes que surgían de una hilera de caracteres. Para él la página tipográfica no es más que un campo de juego que proporciona otra dimensión al alfabeto que la de transmisión. En muchos casos equipara de forma abierta sus obras

con los crucigramas, las sopas de letras o los tableros de ajedrez en un intento de manifestar su fascinación por los juegos de los diarios y los almanaques, y su similitud con la vida cotidiana.

Constantemente se ha hecho referencia a la famosa frase del transformista italiano Leopoldo Fregoli, «el arte es vida y la vida transformación», que Brossa tomó como propia. De hecho ha comparado muy a menudo poesía y magia como formas de eclipsar los límites entre fantasía —imaginación, ilusión— y realidad. Brossa era un transformista de las palabras, un ilusionista del alfabeto, un mago del lenguaje.

Joan Brossa, *Signes*
(1989).



Para Brossa la poesía es vida, hecha real a través del humor.

Brossa sólo planteó un reto casi obsesivo a lo largo de toda su producción: el de «aprender a mirar». Y en esta misión consigue usar con maestría el humor y la ironía que surgen de la conjugación azarosa, la materialidad del lenguaje a partir de la reflexión plástica funcional, la verdad que se oculta tras lo subconsciente y, sobre todo, la realidad que supone la poesía, llegando a equipararla con la vida. De hecho, la única calificación que Brossa aceptó sin reparos fue la de poeta.

Poesía concreta, Espacialismo y Letrismo

A partir de los años cincuenta movimientos como el Letrismo, la poesía concreta o el Espacialismo, dieron una forma radical a la desvinculación cultural de la que se suponía que la letra constituía un soporte privilegiado. Las creaciones del suizo Eugen Gomringer, de los brasileños del grupo Noigandres, del escocés Ian Hamilton Finlay, del checo Jiri Kolar, del italiano Carlo Belloli o del francés Pierre Garnier, exploraron el espacio impreso con la finalidad de hacer surgir figuras nuevas o efectos insólitos a partir de la interpretación poética de la iconicidad de la letra. Algunos artistas japoneses como Kitasono Katue o Siichi Niikuni se unieron a éstos descubriendo en su propio sistema de escritura juegos ideográficos inéditos.

He de señalar aquí que la historia de las explotaciones literarias del alfabeto ha conocido dos orientaciones contradictorias, según desearan los escritores subsanar las carencias de este sistema, reinventando a su manera la parte de inteligibilidad visual necesaria para su lectura, o no han querido, por el contrario, explotar el enigma propio del signo, que había suscitado como una especie de depósito fragmentario de la música de una lengua que permitía enunciar sin que fuese necesario comprenderla. En tal sentido podemos hablar de poemas —tipografismos— sintácticos, asintácticos y fonéticos.

En un divertido texto sobre poesía visual, Philadelpho Menezes hace una selección «futbolística» de poetas vi-

suales, describiendo las características de cada uno: «Los textos que se sueltan dentro del espacio de la página, usan diversos tipos de letras o la disposición geométrica de las palabras. Los seleccionados son: Filippo Tommaso Marinetti (estética de la destrucción, explosión sensorial), Eugen Gomringer (racionalidad constructiva, rigor ortodoxo concretista), Augusto de Campos (precisión concretista con adornos visuales) y Hugo Ball (deconstructivismo, experimentación sonorovisual).

»Los volantes son aquellos que avanzan hacia el campo del poema de imágenes, pero todavía parten de la palabra, del texto, recibiendo el balón de la defensa. La poesía japonesa, por la naturaleza de su escritura, permite claramente este pasaje del texto hacia la imagen en la poesía visual. Seiichi Niikuni, de la vieja guardia, y Ryojiro Yamana, más suelto. Los dos constructores de juego, que ya avanzan en el campo de la poesía con imágenes plásticas (fotos, dibujos, grabados) son: Richard C. y Lamberto Pignotti, ambos trabajando emblemas de la cultura pop, el humor, el montaje crítico, cinematográfico.

»De improvisación juvenil y de aficionados: Ruben Tani (tarado semiótico) y Philadelpho Menezes (pugilista)». ³⁰

30. Menezes, Philadelpho, «Seleccionando un once de poetas visuales», en <<http://www.goethe.de/in/d/frames/pub/hu/s/hu124-artikel.html>>.

Poesía concreta y Espacialismo

La poesía concreta nace de la utilización lúdica del abecedario. Aparte de Augusto y Haroldo de Campos y de Décio Pignatari —creadores de la revista *Noigandres* de São Paulo—, el suizo Eugen Gomringer fue el máximo exponente de esta corriente. El que fuera secretario de Max Bill inauguró el Concretismo en 1953 con la publicación del poema «Avenidas mujeres».

La base teórica de este movimiento residía en el «Stuttgarter Kreis», fundado por el filósofo Max Bense, para el que la palabra era un fenómeno estético, y que definía la palabra «concreta» como lo opuesto a lo «abstracto». Al mismo tiempo estaban imbuidos en el ideal moderno de

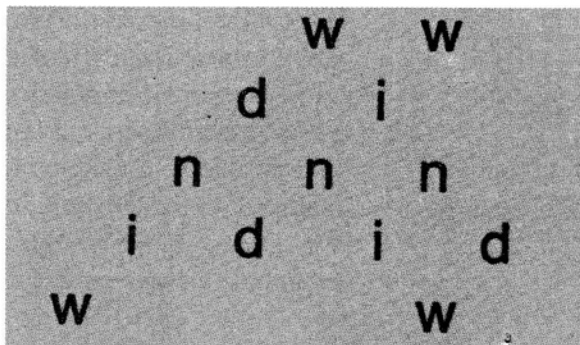
que la época de posguerra debía configurarse cultural, política y socialmente de forma universal y global. En este sentido defendían el juego como herramienta lingüística en tanto que perteneciente a cualquier lengua, en aras de formar una nueva estética que facilitase la comprensión y la comunicación a través del lenguaje.

También estaban influidos por el lenguaje de los medios de masas, y llegaban a entender la poesía visual como reflejo de dicha realidad mediática, a la vez que reconocían la multipolaridad de los códigos visuales contemporáneos, que se contaminaban fructíferamente entre ellos. Partían por tanto de la visualidad de la palabra, de la imagen escrita, para aprovechar esa visualidad natural de la poesía —y de cualquier variación expresiva de la escritura— y las cualidades gráficas de los caracteres con los que se compone.

Dom Sylvester Houédard, en un artículo escrito para la revista *Typographica* en diciembre de 1963, define así la poesía concreta: «La nueva poesía es CONCRETA porque es una poesía de sustantivos, palabras para cosas concretas: también porque hace poemas de los propios objetos, no ventanas dentro de las almas; es ESPACIAL porque crea su propio espacio.[...] los poemas concretos sólo SON: no tienen referencia externa».³¹

El poema concreto era un objeto independiente, un principio y un fin en sí mismo, a la vez que «crea un área lingüística específica —*verbicovisual*— con las ventajas de la comunicación no verbal».³² Para la poesía concreta la tipografía no era ya un mero contenedor, sino que gracias a la intervención del lenguaje por medio de la poesía, el poeta se convertía en el artista del lenguaje visual, generador de un arte común a la palabra.

A la poesía concreta se la ha denominado en algunos ámbitos Espacialismo, por la participación en sus producciones de las nociones del tiempo, la estructura y la energía



Eugen Gomringer,
poema (1969).

31. Houédard, Dom Sylvester, «Concrete poetry», *Typographica*, new series n° 8, diciembre de 1963, recogido en Bierut, Michael y otros, *Looking closer 3. Classic writings on graphic design*.

32. *Ibíd.*

33. Citado en
Massin, *La lettre
et l'image*.

con la del espacio. Pierre Garnier, representante francés del Espacialismo, lo define como «la animación poética de los elementos lingüísticos sin excepción. El Espacialismo se conforma como un arte general del lenguaje, desde la respiración a los signos aún no clasificados».³³

Letrismo

Entre 1945-1946, Isidore Isou creó el movimiento letrista, que se declaraba capaz, a semejanza del Clasicismo o del Romanticismo, de renovar las formas de todas las ramas artísticas, con la esperanza de transformar los otros territorios de la cultura, filosóficos o científicos. El promotor de esta escuela propuso otros elementos plásticos para la pintura, las letras o los signos, en lugar de los, según él, agotados elementos figurativos o abstractos. El nuevo movimiento, en su fase de escritura latina, no se contentaba con añadir algún texto o poema a un cuadro de objetos realistas, insólitos o de trazos, sino reducir toda expresión visual a la letra. Más tarde, superada la primera fase, la segunda aportación fundamental del grupo —la metagrafía o hipergrafía— no añadía cualquier notación y sobrepasaba el dibujo, es decir, no se reducía a una «bi-escritura» (según la denominación del propio Isou): introducía todos los alfabetos fonéticos, léxicos o ideográficos en la pintura, transformada en «poli-escrituras», cuyos componentes originales se convertían en la base de un arte plástico inédito.

El Letrismo usaba la letra y el signo gráfico como un nuevo material, sin más referencia que la puramente visual. En realidad se trata de justificar un híbrido formal del realismo referencial con la abstracción gestual, como una estética «inédita». De hecho, en un tercer estadio cualquier elemento nuevo que se incluyese en el cuadro, escultura o dibujo era considerado como letrista, según dichos parámetros. Esto, en realidad, no hacía otra cosa que resucitar los *ready-mades* dadaístas.

Los letristas daban gran importancia al soporte material y a las materias asociadas a éste —papel y lápiz, lienzo y

pintura...—, como conformadores de esa nueva estética. Para ellos el trazo, la forma, la partícula y sus ritmos eran las primeras expresiones de su dominio estético, aunque reclamaban la total separación de la expresión de los medios de realización.

Principalmente jugaban con innovaciones crípticas, desafiando la legibilidad de los signos, subvirtiendo así el orden del lenguaje a través de un ataque a su código básico.

3

Historia predigital

Vanguardias

Planteamientos vanguardistas.

Arte, tecnología y expresión

El lenguaje del arte vanguardista era normalmente ambiguo y sin sentido, de difícil acceso intelectual, dado que constituía más un proceso de búsqueda de nuevos lenguajes que su generación propiamente dicha. De hecho los medios de comunicación de la época —y el público en general— entendían las producciones vanguardistas como simples espectáculos, como novedades sin contenido pero de gran proyección publicitaria.

En este sentido, el grafismo vanguardista nace con una intencionalidad claramente utilitarista. Para el Constructivismo, por ejemplo, no existe diferencia entre letra y tipografía, pues lo que se valora es la plasticidad de las mismas; por otro lado, ambas están construidas, es decir, nacen de un mismo origen no caligráfico.

La letra se considera atecnológica. No hay en su realización y dibujo una clara tendencia a la reproducción mecánica, ni siquiera a la manual. En el cartel cinematográfico de *Cine-Ojo* (Kino-Gláz, 1924, de Dziga Vertov), realizado por Rodchenko, tanto las imágenes como las letras están dibujadas a mano. En lugar de emplear caracteres industriales, disponibles en cualquier taller de impresión, prefiere dibujarlas con las herramientas del ingeniero: regla, compás y pincel. Esta forma «artesanal» de realizar las letras responde más a una necesidad artística, pues es posible que las que podría haber encontrado en los catálogos comerciales no se habrían adaptado a lo que deseaba. Sin embargo, esta manera de trabajar no desdice el

Las vanguardias no eran herméticas, sino que no estaban pensadas para el consumo de masas.

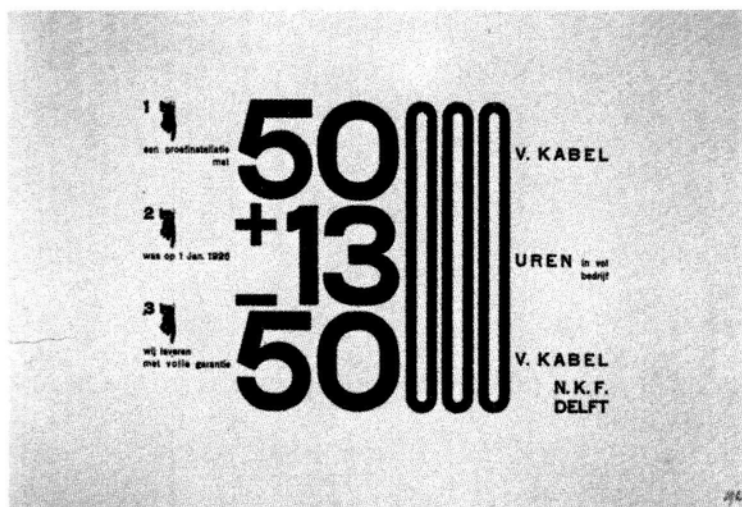
Rodchenko, cartel para la película *Cine-Ojo* (1924).



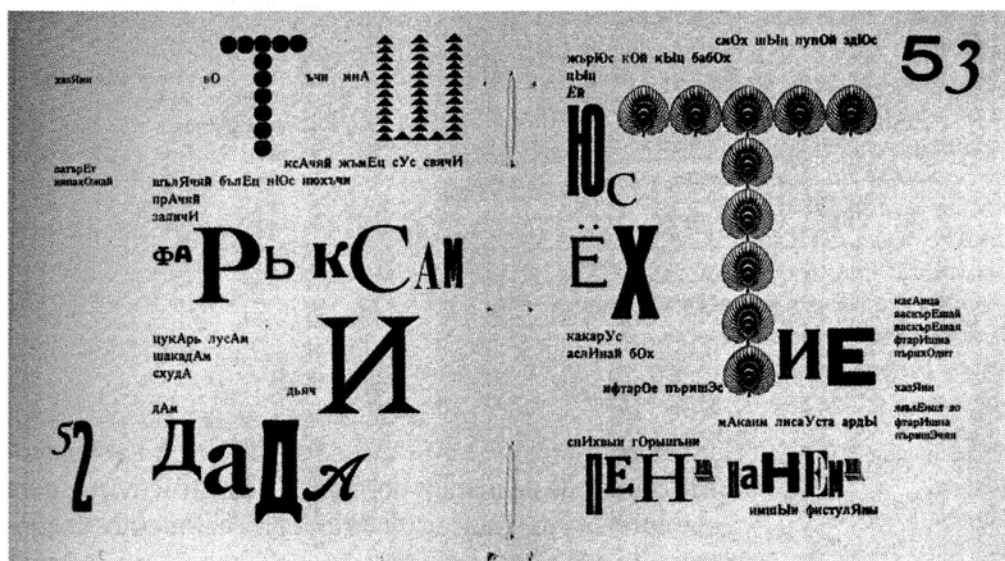
sentido del cartel y su exaltación de la mecánica; muy al contrario, transmite perfectamente esa idea de tecnología, mejor que la mayoría de los caracteres industriales de la época.

Estos caracteres constructivistas no eran geométricos con una intencionalidad previa, sino que surgían de la geometría como una forma de crear un nuevo espacio expresivo. Era una manera de crear estructuras no naturales que hablasen más de la espacialidad de la página que de la vinculación industrial del arte moderno. De hecho muchas veces se servían de la tipografía¹ con el fin de ocultar la evidencia

1. Véase n. 15 del cap. 1.



Piet Zwart, publicidad para la factoría holandesa de cables (1926).

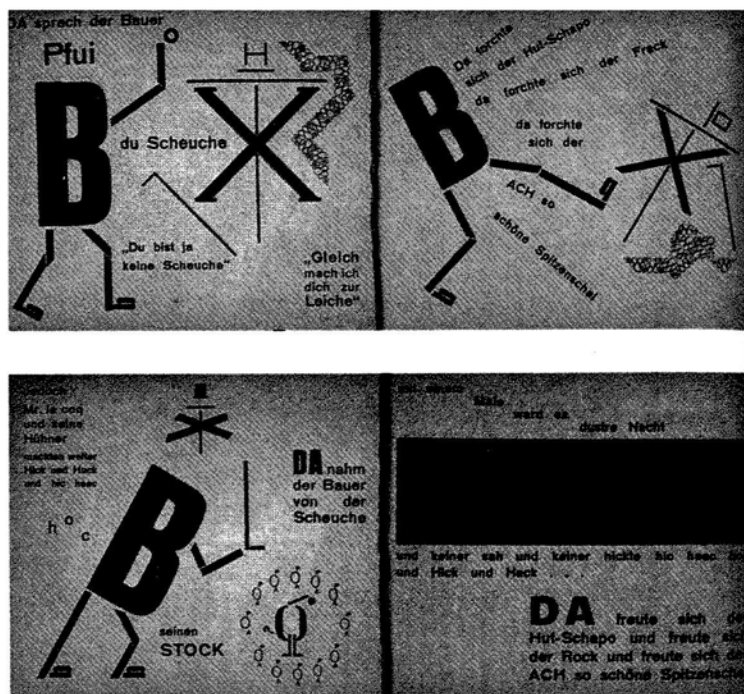


de una tecnología para resaltar otra, y los métodos industriales no eran más que una forma de trasladar el arte a la vida real. La «producción» artística era más un compromiso social y tecnológico con la sociedad moderna que un camino para alcanzar la expresividad personal del artista.

El arte vanguardista era un arte fundamentalmente utilitario de profundas raíces políticas, y encontró en el diseño gráfico una de sus mejores vías de desarrollo teórico y

Ilya Zdanevich, páginas de la obra de teatro zaum *Le-Dantyu as a Beacon* (1923).

Theo van Doesburg y
Kurt Schwitters, páginas
del libro infantil
Die Scheuche (1925).



un excelente campo de puesta en práctica de conceptos. Los vanguardistas entendieron que la máquina era un potente catalizador de la nueva cultura industrial, dentro de la nueva concepción social.

Pero esta defensa de la producción industrial, vistos los resultados estéticos, puede resultar paradójica. De hecho Leclanche-Boulé² pone en duda el hecho de que la apología sobre la economía de medios del discurso constructivista fuera realmente una reivindicación de los «procedimientos económicos». Incluso llega a preguntarse si dichos planteamientos no serían en realidad «más que simples proposiciones teóricas», dado que dicha economía de medios no es objetivamente racionalista, puesto que conduce a «un aumento de los significados y abre la vía a lo irracional».

La generación de una significación viene siempre dada por la búsqueda de la expresividad —en lo que no difiere demasiado del arte clásico—, pero en el grafismo vanguardista ésta surge a partir de la evidenciación de la plasticidad de los elementos, incluidos los sígnicos.

2. Leclanche-Boulé,
Claude,
*Constructivismo en
la URSS. Tipografías
y fotomontajes.*



Kurt Schwitters, portada del nº 11 de la revista *Merz* (1924).

En sentido estricto podemos decir que jamás ha existido la tipografía vanguardista —ni dadaísta, ni constructivista, ni futurista, ni expresionista, ni zaum, ni hiperrealista—. La tipografía nunca ha sido, a fin de cuentas, más que una estandarización y una reproducción industriales de la escritura. Sin embargo han surgido una serie de estilos, como formas evolucionarias de la escritura, en el sentido que señalaba Frutiger. Esta supeditación técnica supuso un problema para los tipógrafos vanguardistas, puesto que su intención de romper la estructura tipográfica de la página les planteaba tener que generar una nueva para su posible reproducción.

Un ejemplo de esto lo podemos ver en las impresiones tipográficas dadaístas —y en concreto en las creaciones de Ilia Zdanevich—, en las que la cuadrícula se encuentra deconstruida: la fragmentación de la composición ortogonal evidencia la rígida estructura de la página tipográfica tradicional, al tener que mantener cada letra y cada ornamento encajado en un rígido corsé de elementos espaciadores y de espacios en blanco.

Zdanevich insistía en las propiedades visuales del lenguaje. A partir de la desmembración de la palabra en letras individuales, que llegan a funcionar como imágenes, está sintetizando fundamentos futuristas, dadaístas y del Constructivismo ruso, y anticipa los experimentos de los «nuevos tipógrafos» como Piet Zwart y Paul Schuitema.

Cabe por tanto plantearse si las vanguardias supusieron realmente una ruptura con la estructura tipográfica y con el poder que seguía manteniendo la palabra, o si simplemente eran una fase más —la que tocaba en ese momento— de la evolución formal de la escritura. De lo que no cabe ninguna duda es de que explotaron al máximo la plasticidad de la letra y el lenguaje.

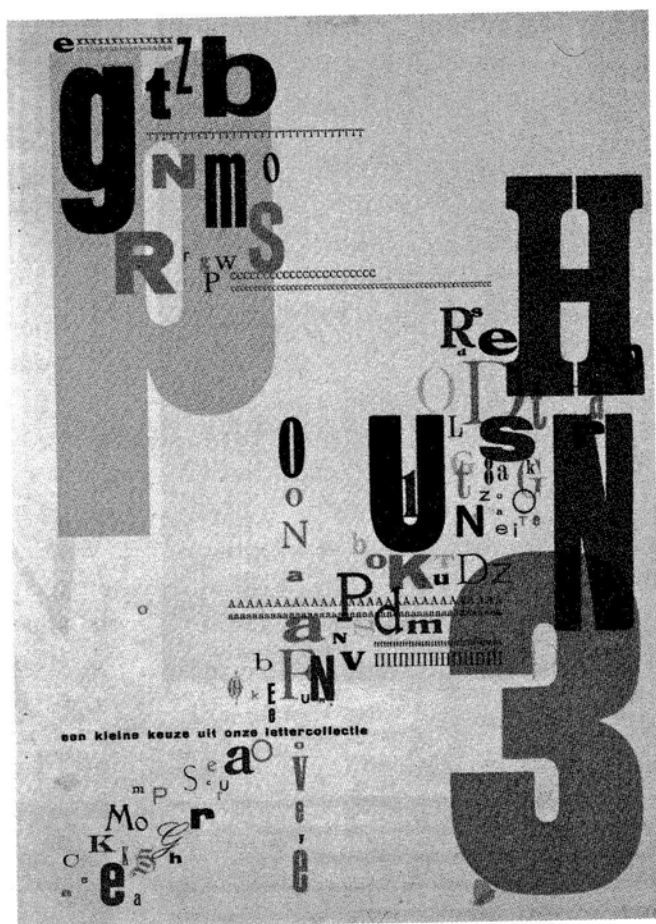
Futurismo

El primer movimiento puramente vanguardista es el Futurismo, en el que se va a hacer notar de forma más evidente su fundamentación política, que caracterizaría a la mayor parte de los demás vanguardismos. El propio Marinetti declara que «el movimiento futurista ejerció en primer lugar una acción artística, influyendo directamente la vida política italiana por una propaganda de patriotismo revolucionario».³ De hecho Marinetti salía del ambiente de los poetas simbolistas franceses, defensores y divulgadores de las ideas anarquistas, aunque desgraciadamente el anarquismo y el socialismo no se perfilaron como los únicos componentes ideológicos del Futurismo. Uno de esos componentes fue el decadentismo simbolista —retórico y manierista— que en Marinetti persistirá desde el primer manifiesto hasta el final.

3. Marinetti, Filippo Tomasso, *Manifiestos y textos futuristas*.

Pero aún peor resultó el fervor nacionalista, que como todos los fundamentalismos era cegador, histérico, exclusivista y en este caso influido por el ansia de convertirse en una potencia mundial, gracias a las teorías propagandísticas que difundían los medios de la época. Por otro lado, en contraposición a las ideas anarquistas y socialistas, el Futurismo elogiaba sin ningún pudor a la «burguesía belicista».

Marinetti disfrazó todas estas premisas de sus famosas teorías de elogio de la agresividad y de la guerra como «higiene del mundo», de una estética que glorificaba a las máquinas como lo propio de la época en la que les tocaba vivir. Así, en el famoso «Fundación y Manifiesto del Futurismo» (*Le Figaro*, París, 20 de febrero de 1909) sienta las bases



Piet Zwart, publicidad para TRIO impresores (h. 1926).

teóricas del movimiento sobre estos planteamientos: «Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad; queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo; es necesario que el poeta se prodigue con ardor, con lujo y con magnificencia para aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales; ya no hay belleza si no es en la lucha, la poesía debe concebirse como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre».

Y en el «Manifiesto de los pintores futuristas» (*Poesía*, Milán, febrero de 1910) declara su intencionalidad estética, que pretende «despreciar profundamente toda forma de imitación; exaltar toda forma de originalidad aunque sea temeraria, aunque sea violentísima; representar y magnificar la vida actual, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa».⁴

El éxito del Futurismo —y del fascismo al que estaba vinculado— en la Italia de la posguerra arrastró a gran parte de los intelectuales italianos en una época de confusión. La espectacularidad y la influencia mediática que ejercía la diarrea verbal fascista y la estética futurista, invitando a la violencia y a una revolución de salón, se perfilaron como la salida más fácil y acomodaticia, la que menos problemas intelectuales planteaba.

Pero el grandísimo error del Futurismo fue no considerar la función del hombre en el sistema generado por la mecanización; no fueron capaces de dar una dimensión humanista al arte. Además confundieron la energía y el empuje de una nueva realidad social basada en la tecnología, con el ardor patriotero de una Italia lanzada a una guerra colonial. La defensa de los ideales fascistas, enarbolando la bandera de la intervención violenta por un falso paralelismo con el ensalzamiento de la modernidad, resultó ser su propio ataúd. La paradoja de ser moderno, luchar contra los convencionalismos académicos y abogar por la quema de museos y bibliotecas, frente al reconocimiento oficial y el apoyo a un régimen autoritario, es algo que aún hoy a muchos nos deja perplejos.

4. Ambos manifiestos están recogidos en De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*.

En sus teorías de creación poético-literaria, y fundamentalmente en *Manifiestos y textos futuristas*, se deja entrever también esa falta de clarificación de conceptos y de exaltación mediática, que por lo general no son más que textos literarios en sí mismos. En «La sensibilidad futurista y la imaginación sin hilos», por ejemplo, Marinetti se ex-



113

presa de la siguiente manera: «El ímpetu del vapor-emo-
ción hará saltar el tubo del período, las válvulas de la pun-
tuación y los adjetivos que se disponen habitualmente co-
mo pernos».⁵

5. Marinetti, *op. cit.*

Marinetti era un manipulador nato que destilaba pre-
potencia y egocentrismo: «La victoria de las palabras en li-
bertad es ya un hecho en Italia y comienza ya a determi-
narse también en los medios intelectuales del mundo
entero, que se rinden casi todos a la influencia del Futurismo».⁶ De hecho llegó a llevar a un grupo de pintores italia-
nos a París para mostrarles cómo debía ser la pintura y ex-
ponerlos al cubismo en particular. También utilizó sus
sofisticadas habilidades para manipular a los medios y ga-
nar prosélitos al Futurismo por todo el mundo.

6. *Ibidem.*

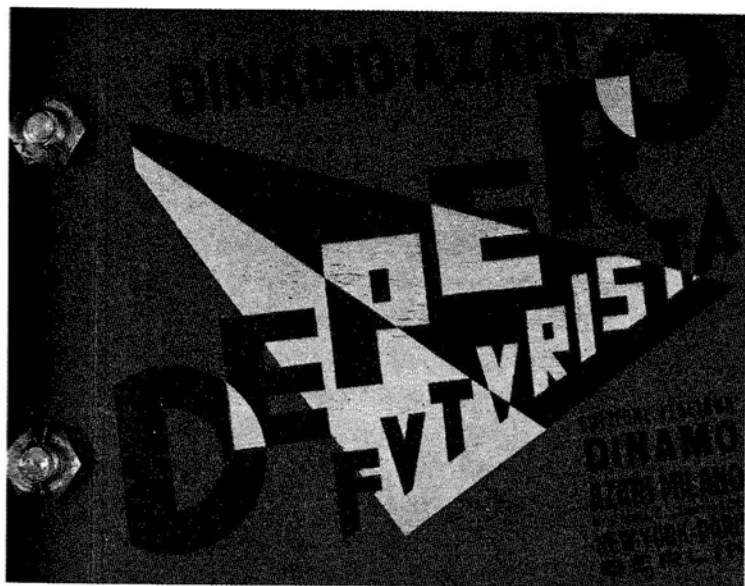
Durante el resto de su vida, incluso después de haber
sido relegado por el propio gobierno del régimen fascista
de Mussolini al que había aupado, Marinetti siguió vocife-
rando y escribiendo libelos y poemas, pero todo ello termi-
nó siendo un espectáculo grotesco, «el tristísimo símbolo
de una parábola frustrada».⁷

7. De Micheli, *op. cit.*

Pero la mayor aportación de Marinetti, y lo que dio for-
ma al Futurismo italiano, fue su teoría sobre las «Palabras
en libertad». Ésta se promulgaba como un medio de expre-
sión natural y universal, lejos de toda norma y (aparente-
mente) carente de código. Para Marinetti resulta casi una
obsesión el objetivo de «destruir los canales de la sinta-

F. T. Marinetti, cubierta
del almanaque *Italia
Veloce* (1925).





Fortunato Depero,
portada del libro *Depero*
Futurista (1927).

xis»⁸ y crear una nueva poesía a partir de la ruptura y la transgresión del sistema lingüístico.

Con *Parole in libertà* pretendía romper con la gramática, la sintaxis y la métrica tradicionales, las herramientas que habían sido utilizadas durante siglos para expresar los sentimientos de la belleza estática, frente al nuevo estilo explosivo, violento y rápido de la vida moderna. Se trataba de crear un orden gráfico en la obra poética a través de la manipulación de las palabras, configurando composiciones desordenadas con letras de tamaños dispares en una amalgama desequilibrada en la que el orden sintáctico desapareciese.

Pero quizá no fuese más que una forma de reivindicar la animalidad del ser humano como la puerta de la expresividad, pues Marinetti llegó a defender la ortografía y la tipografía libre expresiva como medios para recuperar la expresividad del rostro y la gesticulación: «Las palabras en libertad se convierten así en la prolongación lírica y transfigurada de nuestro magnetismo animal».⁹ Esta pulsión sería a su vez revelación de las fuerzas del movimiento, en las que el universo se expresa libremente «fuera de las pro-
sodias y de las sintaxis».

8. Marinetti, *op. cit.*

9. Marinetti, F. T.,
«Lo splendore
geometrico e
meccanico e la
sensibilità numerica»
(18 de marzo de
1914), recogido en
Leclanche-Boulé,
op. cit.

Sin embargo no renuncia a la utilización de recursos intelectuales con el fin de crear una ordenación de las imágenes poéticas, aunque siempre siguiendo un desorden máximo. Aun así, los trabajos son legibles y, al igual que en Mallarmé, sigue habiendo un sentido y un lenguaje detrás de ello. A pesar de todo se descubre bajo el túmulo de escombros un vocabulario y múltiples referentes lingüísticos perfectamente reconocibles.

Por otro lado, con «la imaginación sin hilos» Marinetti se refiere a la generación de una inteligibilidad carente de códigos con el fin de conseguir «un arte aún más esencial», renunciando incluso a la propia comunicación, partiendo de la «libre intuición». Sin embargo él no renuncia a «dar cierta ayuda a la intuición» de su lector ideal mediante el uso de recursos tipográficos clásicos como «cursivas para todas las palabras en libertad que expresan lo infinitamente pequeño y la vida molecular».¹⁰

«Mi revolución se dirige contra lo que se llama armonía tipográfica de la página, que es contraria a los flujos y reflujos del estilo que se despliega en la página. Emplearemos también, en una misma página, tres o cuatro tintas de colores diferentes y veinte caracteres distintos si hace falta. Por ejemplo: *cursivas* para una serie de sensaciones semejantes y rápidas, **negritas** para las onomatopeyas violentas, etc. Con esta revolución cultural y esta variedad multicromática en las letras quiero redoblar la fuerza expresiva de las palabras.»¹¹ Así, pretende en cierta forma instaurar una codificación tipografística básica al incluir las variantes tipográficas como formas expresivas diferenciadas unas de otras y con una determinada funcionalidad comunicacional.

Sin embargo se opone a lo que él denomina la «estética preciosista» de Mallarmé y su «ideal estático» mediante la liberación dinámica de las palabras y su proyección fugaz: «Así, a partir de las palabras en libertad, sustituimos el *cielo anterior en el que florece la belleza* de Mallarmé por el *esplendor geométrico y mecánico de la sensibilidad numérica*».¹²

Queda claro, por tanto, que ese intento por romper con las estructuras lingüísticas a través de la liberación de las

10. «Destrucción de la sintaxis», en Marinetti, *op. cit.*

11. «Revolución tipográfica y ortografía libre expresiva», en Marinetti, *op. cit.*

12. «Sensibilidad numérica», en Marinetti, *op. cit.*

palabras y la dinamitación de la sintaxis no eran más que máscaras estéticas tras las que se escondía una falta de conceptos teóricos firmes y meditados. Su desestructuración de la página tipográfica deviene un mero espectáculo gráfico que, si bien no resultaba coherente más que con la superficialidad del Futurismo italiano, propició el pistoletazo de salida para las exploraciones tipográficas más descabelladas durante todo el resto del siglo xx.

El gran mérito de las *Parole in libertà* reside en su carácter rupturista con las convenciones formales del anquilosante siglo xix y la creación de una base estética para las creaciones siguientes.



F. T. Marinetti, portada de la novela bélica *Zang Tumb Tumb* (1914).

Constructivismo

Si bien el Constructivismo ruso, y en particular el grupo de Maiakovski, recibió influencias estéticas del Futurismo italiano, los rusos tenían las ideas bastante más claras. De hecho a su llegada a Moscú el 26 de enero de 1914, Marinetti fue recibido con silbidos y abucheos por ser considerado un representante de la burguesía belicista —términos ambos que aborrecían los constructivistas—. El intento de boicot fue protagonizado por Livsic y Khlebnikov —que posteriormente se separaría del grupo y marcharía a Astracán—, distribuyendo octavillas contra él entre el público.

La Revolución Socialista marcó desde un primer momento la evolución del Constructivismo soviético.

En los planteamientos del propio Tatlín, creador del Constructivismo, se ve la influencia del Futurismo en la aceptación de la estética de la máquina como perfectamente válida y adecuada al arte moderno, así como la liberación de la referencialidad representativa. Éste, sin embargo tendía a una integración práctica del arte en la sociedad, apostando así por una serie de preceptos más ideológicos que estéticos o tecnológicos.

Los constructivistas abogaban por un arte puramente lúdico y experimental como fuente expresiva de la verdad revolucionaria y vía de transmisión de las que la Revolución había promovido. Pero para los artistas del *Lef* (Frente de Izquierdas de las Artes) dicho arte debía ser profundamente moderno, aun a riesgo de resultar polémico. Según ellos, la Revolución debía tener sus propios valores y lenguajes estéticos, absolutamente nuevos, desligados por completo de cualquier concepción del pasado.

Sin embargo no tardó en surgir la polémica entre las filas constructivistas y sus diferentes formas de entender el arte y la Revolución, entre los que se debatía la contradicción de la individualidad artística y la significación social revolucionaria. Para Tatlín y sus seguidores el arte debía ser abolido como tal, pues consideraban que su función era meramente estética y por tanto un símbolo de la decadencia burguesa, que la Revolución había superado. En este sentido animaban a los artistas a realizar actividades que

fuesen de utilidad directa para la sociedad, aquellas relacionadas con la vida del pueblo, como la arquitectura, la publicidad, la composición tipográfica o cualquier otra vinculada con la industria. En este sentido los constructivistas lograron crear y desarrollar su actividad de acuerdo con los preceptos revolucionarios de una modernidad viva, ágil y precisa. En palabras de Maiakovski (1923): «El Constructivismo entiende la elaboración formal del artista sólo como ingeniería, como un trabajo indispensable para dar forma a toda nuestra vida práctica».¹³

13. Citado en
De Micheli, *op. cit.*

El tipografismo constructivista es, como el resto de sus manifestaciones artísticas, utilitarista. La letra es una herramienta, un vehículo que, usado también en su vertiente estética, sirve para facilitar la comunicación e incluso la «comprensión popular», y por lo tanto ligado semióticamente a la publicidad.

Según Leclanche-Boulé «defendían una teoría expresiva de la tipografía en la cual los valores estéticos predominaban sobre los valores de uso», y en donde «la afectividad tiene más peso que la razón».¹⁴ También señala la intención constructivista de que el lector participase de forma activa en cualquier situación de lectura de la vida cotidiana (carteles, poesía, prosa, periódicos o revistas) con el fin de que pudiera experimentar conductas creativas que le sirvieran como modelos en la construcción del nuevo modo de vida. Uno de los recursos que utilizaban para ello era la creación de oposiciones entre las disposiciones horizontal y vertical de los caracteres, que obligaban al lector a involucrarse activamente en la búsqueda de un sentido de lectura.

14. Leclanche-
Boulé, *op. cit.*

En el fondo estaban tratando la tipografía desde el punto de vista plástico, y aunque rechazaban cualquier referencia expresionista, sus composiciones no dejaban de recurrir a los efectos estéticos, lo que las situaba de forma natural en un plano expresivo.

Estas estructuras expresivas estaban basadas en el desarrollo de una sistematización de los contrastes, recurriendo a todas aquellas variaciones de elementos que las puedan generar: líneas, superficies, colores, tamaños, escalas,

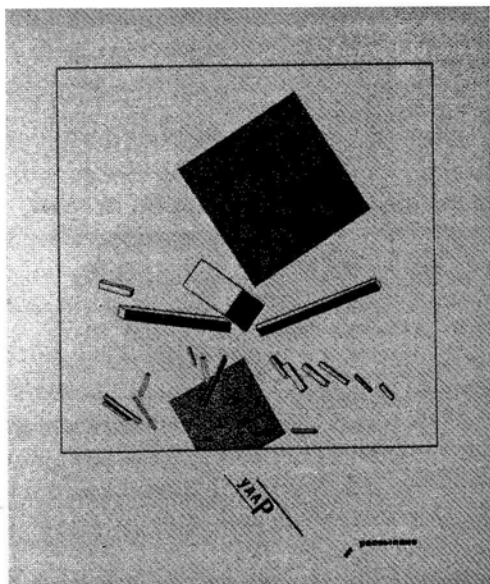
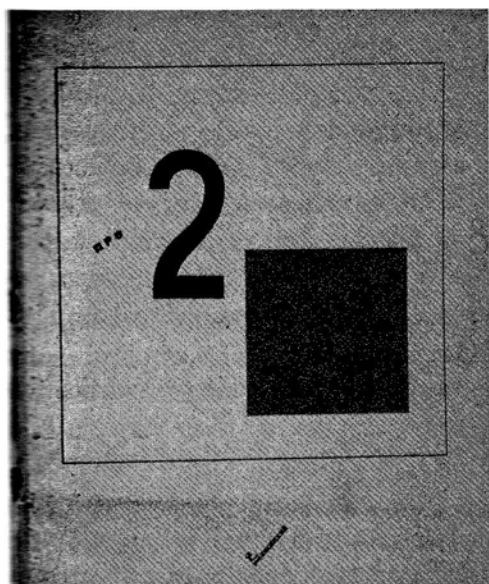
etc., lo que no quiere decir que éstos estuviesen cargados de significación, sino que su carencia de valor referencial servía de base para su función expresiva, de la misma manera que una variación tonal modula un texto hablado. Para los constructivistas el efecto era más importante que la significación.

Pero, a pesar de la creación de un *corpus* teórico y estético sólido, el Constructivismo también fracasó, pues si bien pretendían renovar e influir en el modo de vida del pueblo mejorando la producción industrial desde la práctica artística, se encontraron precisamente con el enfrentamiento directo ante la máquina del Partido Comunista y las asociaciones proletarias. Hasta tal punto que Stalin llegó a ilegalizar el Constructivismo en 1928, instaurando el Realismo Soviético, lo que constituyó el principio del fin de las vanguardias europeas.

Sin embargo esta decadencia comenzó en el mismo momento en que el Estado soviético —al igual que lo había hecho el Gobierno fascista italiano con el Futurismo— estatizó y politizó oficialmente el arte, llegando a crear organismos como el Instituto de Cultura Artística, el Instituto de Arte Teatral o la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, entre otros. Esto no dejó fuera a los promotores del movimiento, como Malevich, que fue nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Moscú en 1917, donde ocuparía la cátedra de pintura de la Escuela Nacional de Artes Aplicadas dos años más tarde, siendo nombrado director del Instituto para el Estudio de la Cultura Artística de Leningrado en 1924. Puestos análogos desempeñaron Tatlin, Kandinsky, Lisitski y otros muchos pintores y escultores. Todo ello generaba una gran paradoja con respecto al espíritu subversivo vanguardista, y supuso así su sentencia de muerte.

Para colmo, el Neoverismo se impuso definitivamente como el arte oficial a partir de la exposición de 1926 dedicada al tema «Vida y costumbres de los pueblos de la URSS». A raíz de ello se descartó cualquier propuesta de investigación que pretendiera revitalizar el lenguaje artístico, favoreciendo la vuelta a todas aquellas fórmulas acartonadas con-

Los recursos formales constructivistas no eran más que agentes modulares del mensaje visual.



tra las que había luchado la vanguardia, con la única finalidad de resolver la dicotomía de un «arte para el pueblo». Esta decisión absolutista sólo propició el resurgimiento de un arte dirigido, vacuo y uniformador, en el que el pueblo y la vida ya no se veían reflejados en absoluto.

Por otro lado, en la creación tipográfica constructivista destaca una figura entre todos los demás artistas soviéticos de la época: Lazar Markovitch, El Lisitski, que consiguió aunar la tipografía dadaísta y el suprematismo abstracto en la producción gráfica comercial.

Lisitski se caracterizó por su maestría en la exploración de los valores plásticos de la letra, que al igual que en el resto de constructivistas no constituye más que un juego plástico basado en la figura de las letras. Así, consideraba el material alfabético como una base a partir de la cual descomponer formas elementales para realizar con ellas nuevas estructuras expresivas en función de dichos valores plásticos y espaciales, donde la superficie del papel se convierte en un campo de juego. Para El Lisitski todo el material impreso, incluidos los textos, poseía un carácter visual intrínseco, y por ello debía ser tratado como imagen, en tanto que formas percibidas por la vista.

El Lisitski, páginas del
cuento infantil
*Suprematisti skaz pro dva
kvadrata* (1922).

En tal sentido no se ciñe a estructuras tipográficas clásicas ni trata el espacio tipográfico como una secuencia lineal de elementos que deban ser leídos según un orden prefijado. De hecho la legibilidad no parece preocuparle lo más mínimo. Sin embargo no hay una intención asintáctica como en Marinetti, ni siquiera la pretensión de crear un nuevo orden de lectura como en Mallarmé; simplemente trata la tipografía como un elemento plástico más, aprovechando el potencial expresivo de todo signo visual desde el enfoque del artista.

La generación de un sentido en la obra tipográfica era pues secundaria y su organización según los recursos de los sistemas de contrastes desarrollados por el lenguaje plástico constructivista pretendía generar un espacio pictórico, elaborando así lo que Leclanche-Boulé llama una «teoría expresiva de la tipografía», frente al utilitarismo declarado por el arte constructivista.

Este autor recoge en *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes* el famoso texto «Topografía de la tipografía», publicado originalmente en la revista *Merz* en julio de 1923, en el que Lisitski declara sus proposiciones básicas en cuanto al tratamiento tipográfico desde la visualidad:

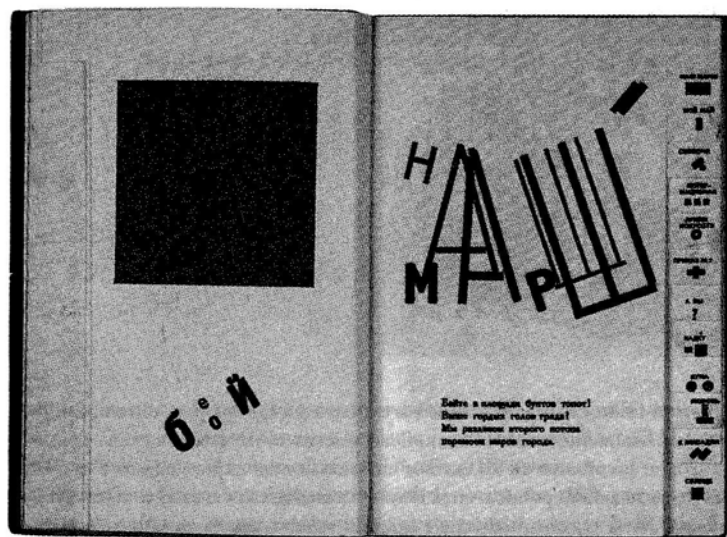
1. Las palabras impresas en una hoja de papel no son percibidas por el oído, sino por la vista.
2. La comunicación de las ideas se hace con palabras convencionales. Hay que informar a las ideas con letras del alfabeto.
3. Economía de expresión —La óptica en lugar de la fonética.
4. La estructuración del espacio del libro mediante el material de composición y según las leyes de las máquinas tipográficas debe responder a los impulsos y las tensiones del contenido.
5. Estructuración del espacio del libro mediante el material de reproducción fotomecánica, realización concreta de la nueva óptica —realidad supernaturalista del ojo perfeccionado.
6. Continuidad de páginas: el libro bioscópico.

7. El nuevo libro reclama un nuevo escritor. El tintero y la pluma de oca han muerto.
8. El papel impreso triunfa sobre el espacio y el tiempo. Hay que triunfar sobre el papel impreso, sobre la perennidad del libro: ELECTRO-BIBLIOTECA.

Sobre estos mismos términos insistirá en «Hechos tipográficos, por ejemplo» (*Gutenberg Festschrift*, Maguncia, 1925): «La forma plástica tipográfica debe llevar a cabo a través de los medios ópticos que le son propios lo que la voz y el gesto aportan a las ideas del orador», o en «Nuestro libro (URSS)» (*Gutenberg-Jahrburg*, Maguncia, 1926-1927): «El avance de la letra respecto al jeroglífico es relativo. El jeroglífico es internacional; es decir que si un ruso, un alemán o un americano memorizan los signos (imágenes) de los conceptos, podrán leer (en silencio) el chino o el egipcio sin necesidad de aprender el idioma, puesto que la lengua y la escritura son dos cosas diferentes. [...] creo que la próxima forma del libro será plástica y figurativa».¹⁵

Estas teorías fueron llevadas a la práctica por El Lisitski en dos libros, fundamentalmente: *Dlia Gólosa* (Para la voz, Berlín, Editorial del Estado, 1923), un libro de ilustracio-

15. Todos estos textos se hallan recogidos íntegramente en Leclanche-Boulé, *op. cit.*

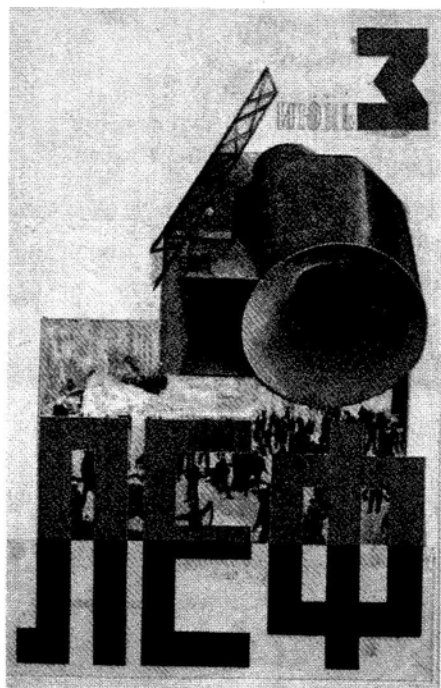


El Lisitski, páginas del libro de poemas *Dlia Gólosa*, de Vladimir Maiakovski (1923).

El Lisitski, páginas del libro de poemas *Dlia Gólosa*, de Vladimir Maiakovski (1923).



Rodchenko, portada del nº 3 de la revista *Lef* (1924).



16. «Hechos tipográficos, por ejemplo», en Leclanche-Boulé, *op. cit.*

nes tipográficas y disposiciones de poemas de Vladimir Maiakovski; y en *Suprematisti skaz pro dva kvadrata* (Historia suprematista de dos cuadrados, Vitebsk-Berlín, Editorial del Estado, 1922), un pequeño relato infantil del que es autor en su totalidad el propio Lisitski, y sobre el que declara: «En este cuento de los dos cuadros, me he esforzado por dar forma a una idea básica utilizando medios elementales, para incitar a los niños a jugar activamente y para proporcionar a los adultos un espectáculo. [...] Era preciso encarnar tipográficamente las fuerzas plásticas universales y específicas». ¹⁶

Por su parte el libro de poesías de Maiakovski estaba pensado para ser leído en voz alta; en él el carácter espacial de su composición actúa como una especie de partitura —como en *Un coup de dés*, de Mallarmé—, mediante la creación de tensiones visuales y la enfatización de los contenidos a través de recursos puramente tipográficos que fuesen capaces, además, de traducir visualmente el significado del texto. «Mis páginas mantienen las mismas

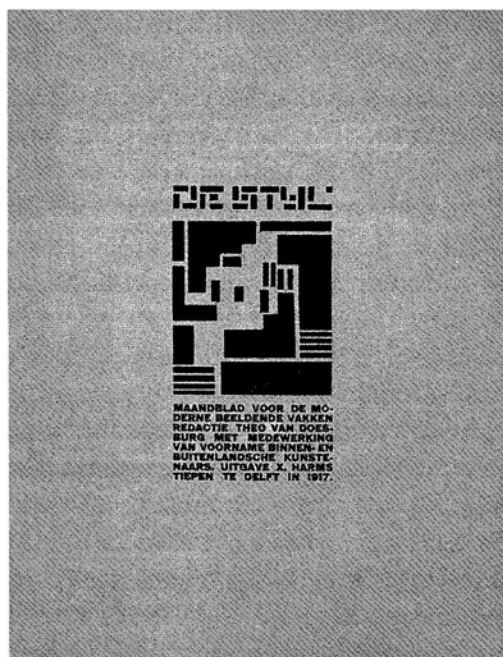
relaciones con los poemas que el violín con el piano que lo acompaña. Al igual que el poeta une en sus versos la idea y el sonido, he intentado crear una unidad equivalente entre el poema y la tipografía».¹⁷

17. *Ibidem*.

De Stijl

El movimiento holandés *De Stijl* (El Estilo), reunido en torno a la revista del mismo nombre, se caracterizaba por su defensa de lo plástico frente a lo narrativo, de lo universal frente a lo individual, y de relegar al sentimiento frente al significado.

En el «Prefacio I» del número de junio de 1917 hacen ya sus declaraciones fundamentales a modo de manifiesto: «El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tiene una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público a la comprensión de una estética del arte plástico puro.



Theo van Doesburg y Vilmos Huszár, portada del nº 2 de la revista *Die Stijl* (1917).

18. Los Manifiestos
y Prefacios de *De Stijl*
se hallan recogidos
en De Micheli, *op. cit.*

» Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferrarán a su propia individualidad». ¹⁸

Al contrario que el Futurismo italiano, los holandeses no pretendían ganar adeptos a su causa, porque creían en lo que ellos llamaban la «internacional del espíritu», en la que la palabra carecía de sentido y estaba compuesta «de actos plásticos y de fuerza vital interior».

Todos sus manifiestos sostenían la tesis fundamental de que el individualismo, tanto artístico como vital, era ontológicamente decadentista, destructor y malformador del gusto. Frente a ello, oponían la teoría de un «nuevo espíritu» como la única manera de poder alcanzar el equilibrio entre «lo universal y lo individual». Por otro lado abogaban por la identificación del arte con la vida que consistía, según Mondrian, en la necesidad de eliminar del arte la presencia del mundo objetivo, argumentando que la realidad objetiva es algo extraño a nuestra conciencia. Así, al destruir el objeto en el arte, el arte se acerca cada vez más a la verdad de la conciencia interior, hasta que, al llegar a la abstracción total, desaparece absorbido por la vida del espíritu y se identifica precisamente con él. Es decir, el arte sería vida en el momento en que dejase de existir como arte.

En cuanto a la tipografía, ésta era entendida en un sentido similar al Constructivismo: como vehículo de conformación plástica del texto, pero centrado en la resignificación de la palabra mediante la creación de una nueva literatura a través de la poesía y la exploración expresiva de la misma, aunque sin renunciar a la sintaxis ni a cualquier otro recurso lingüístico.

Estas bases fueron fundamentadas por Theo van Doesburg, Piet Mondrian y Antony Kok como firmantes del «Manifiesto II» (*De Stijl*, 1920), que atacaba la vacuidad de la literatura por su incapacidad de aportar nada a la vida, y que era usada como pura mercancía por los «fabricantes de libros»:

La palabra ha muerto.

[...] La palabra es impotente.

La poesía asmática y sentimental, el «yo» y el «él», que siempre se han utilizado en todas partes, están bajo la influencia de un individualismo temeroso del espacio, residuo fermentado de un tiempo envejecido que nos llena de repugnancia.

[...] El análisis psicológico y la retórica molesta han matado el significado de la palabra.

[...] esta fraseología frontal y árida con la que los viejos realistas presentaban sus experiencias limitadas a sí mismos, son definitivamente inadecuadas e incapaces de dar expresión a las experiencias colectivas de nuestro tiempo.

[...] La nueva concepción de la vida se basa en la profundidad y la intensidad, y así es como queremos la poesía.

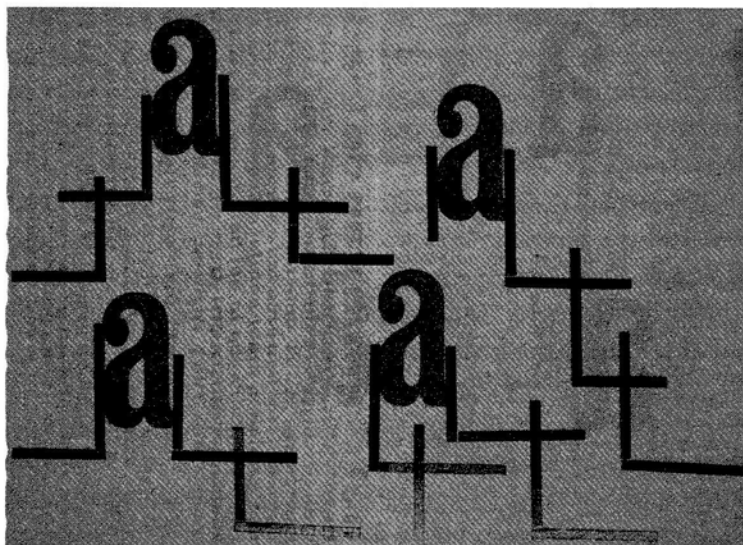
Para construir literariamente los múltiples acontecimientos que están a nuestro alrededor y dentro de nosotros es necesario que la palabra se reconstruya, sea siguiendo el sonido, sea siguiendo la idea. Si en la vieja poesía el significado intrínseco de la palabra es destruido por el dominio de los sentimientos relativos y subjetivos, *nosotros queremos dar un nuevo significado y un nuevo poder expresivo a la palabra, usando todos los medios que están a nuestra disposición: sintaxis, prosodia, tipografía, aritmética, ortografía.*

*La dualidad entre contenido y forma no pueden seguir existiendo. Por tanto, para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual;*¹⁹ él no describirá ningún acontecimiento, no describirá en absoluto, pero escribirá. Recibirá en la palabra la totalidad de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y de la forma.

19. La cursiva es mía.

Este interés por posibilidades expresivas de la tipografía se refleja en las composiciones tipográficas de Van Doesburg como el poema *Letterklankbeelden* (Imágenes de palabras y sonidos), publicado en el n° 7 de *De Stijl* bajo el seudónimo de I. K. Bonset. En él la posición y el tamaño de las letras y palabras en la página están pensados para evidenciar el contenido poético del texto. En el momento en que se incorporan otros elementos tipográficos, el texto puede ser interpretado como una partitura musical. Van Doesburg incluyó poe-

H. N. Werkman, doble
página del n° 9 de la
revista *The Next Call*
(1925).



mas visuales similares de Raoul Haussmann y Kurt Schwitters en su revista dadaísta *Mecano*.

Por su parte Vilmos Huszár creó las ya famosas tipografías protomodulares para la cabecera de la revista *De Stijl*, compuestas a partir de bloques de madera. Con ellas pretendía dar al blanco y al negro el mismo valor, sin hacer distinción del fondo, desde la perspectiva de la creación únicamente de una solución estética. Pero cuando van Doesburg modificó sus ideas sobre el arte visual, estas letras desaparecieron del título y fueron reemplazadas, a partir del cuarto volumen, por un uso más dinámico de los recursos tipográficos.

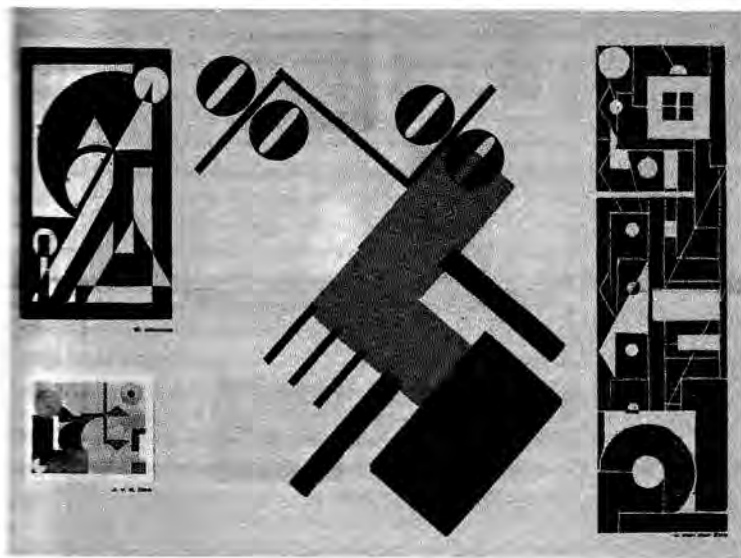
Los artistas visuales y arquitectos del entorno de *De Stijl* tendieron a usar los tipos de palo seco existentes que, en su mayoría, databan del siglo XIX, y que se adaptaban a duras penas a los requisitos de legibilidad y aplicación en los diversos medios. Esto les llevó a interesarse por las tipografías modulares como la vía de creación de letras que se adaptasen mejor al nuevo espíritu.

Para ello resultaba indispensable abolir todos los modos en que podía manifestarse o entrometerse más fácilmente el dato subjetivo pasional, sentimental, individualista; por tanto, era necesario eliminar la línea curva, la voluta,

los residuos de aquella confusión del espíritu que había sido el Barroco. Según Mondrian, la recta vertical y la horizontal debían ser la única medida estilística consentida al Neoplasticismo. Hay quien ha señalado incluso que la recta linealidad se convirtió en dogma de fe para *De Stijl*, debido a que la rigidez que definía al movimiento era consecuencia directa de la formación calvinista de sus miembros.

En el entorno de *De Stijl*, influido por la estética que caracterizaba al movimiento pero sin estar directamente vinculado a ellos desde el plano teórico, desarrolló una auténtica actividad tipográfica el impresor Hendrik Nicolaas Werkman, que en 1923 se embarcó en una nueva publicación bajo el título en inglés de *The Next Call*, de la que se publicaron nueve números, hasta 1926, donde redactó muchos de los textos bajo el seudónimo de *Travailleur et cie*.

Con sus composiciones realizadas con elementos de lo más variados (la portada del primer número de *The Next Call* se ilustraba con una imagen producida directamente con parte de una cerradura impresa en rojo, que vuelve a aparecer en el sobre y los números dos, tres y cinco), pero utilizados siempre desde un tratamiento tipográfico, Werkman se encontraba en realidad más cerca de la experimen-



H. N. Werkman, doble página del nº 7 de la revista *The Next Call* (1926).

tación constructivista o dadaísta, y más aún de la pintura contemporánea.

Cuenta Herbert Spencer que «su original técnica consistía en colocar el papel en la base de la imprenta manual y el tipo con la tinta u otro material boca abajo sobre él. De esta manera Werkman podía combinar el proceso creativo y de impresión en una sola fase. El método le permitía cambiar cada elemento de una impresión [...] hasta que alcanzaba de forma precisa el efecto deseado. Se podía imprimir dos o más formas al mismo tiempo en diferentes colores, y cada una de las impresiones era realmente única, e imposible de conseguir por impresión tradicional».²⁰

20. Spencer, Herbert, *Pioneros de la tipografía moderna*.

Con este método de intervención directa en el proceso creativo, a través de la corporeidad del control y la experimentación material en sus impresiones experimentales —que él denominaba *druksels* y *tiksels*—, Werkman estaba trabajando con algo que pertenecía a la pintura como proceso creativo: estaba pintando con la imprenta. De hecho él mismo declaraba: «La imprenta ofrece más posibilidades que la pintura. Permite que me exprese más libremente y también de una forma más directa».²¹

21. *Ibídem*.

En realidad toda su búsqueda pertenecía a la quintaesencia del tipografismo vanguardista por méritos propios: era una experimentación plástica detrás de la imagen a través de signos tipográficos y elementos impresos que modificaban la percepción y generación de la página con fines puramente plásticos.

Dadá

La influencia de la política en los diferentes movimientos vanguardistas siempre fue más o menos evidente, y aunque al principio la *política* no interesaba demasiado al grupo de intelectuales del Cabaret Voltaire, pronto tomarían partido por la Revolución soviética —como una forma de acabar con la guerra— y se enfrentarían contra el «pacifismo plañidero y humanitario» de ciertos sectores de la burguesía.

Pero Dadá es sobre todo la negación absoluta, el nihilismo, la anarquía, la oposición por sistema a cualquier precepto, regla, ley o receta, incluido el propio Dadaísmo: «¡Estar en contra de este manifiesto significa ser dadaísta!», declaraban en el Primer manifiesto dadaísta de Huelsenbeck (Alemania, abril de 1918). Su actitud abarcaba incluso las mismas manifestaciones dadaístas, a las que negaban sistemáticamente el calificativo de artísticas, aunque hubo miembros notables, como la fotomontadora Hannah Höch, que disentían de este término pues nunca renunciaron al valor del arte. De hecho éste fue uno de los motivos que originaron la disociación del grupo parisino y la generación a raíz de ello del Surrealismo.

En el Dadaísmo el irracionalismo que hizo surgir el Expresionismo se convierte en el eje metodológico de su nihilismo. Para Dadá tiene más importancia el gesto (político, artístico, social, etc.) que la obra, y el hecho de que tal gesto suponga siempre una provocación contra el llamado buen sentido, las reglas y la ley. Estaban incluso en contra de todas las tendencias artísticas modernas, enfrentándose a todos los hallazgos, medios e innovaciones desarrollados por el Cubismo, el Futurismo y cualquiera de los otros movimientos coetáneos. En realidad el «arte dadaísta» es una amalgama informe y nunca declarada de todos ellos.

Dadá no «crea» obras, sino que fabrica objetos, pues carece de cualquier precepto estético más que el de la negación sistemática. Es por ello que, frente a la improvisación, el azar y la casualidad, la repetición es la muerte de Dadá. En palabras de Mario de Micheli, «era justo, y entraba en la “lógica” dadaísta, que Dadá matase a Dadá».²²

22. De Micheli,
op. cit.

En repetidas ocasiones se ha asociado al arte vanguardista, y en concreto al Dadaísmo, su vinculación semiológica con la publicidad. Sin embargo esta falsa llamada de atención publicitaria sobre el lector, creada y explotada generalmente con fines comerciales, se carga de humor cuando surge en un contexto literario. Dadá actualiza cínicamente lo que el escritor espera de su lector: atención, inteligencia, simpatía u horror, por lo menos complicidad positiva o nega-

tiva, que se convierten por medio de la ironía y el sarcasmo en fórmulas vacías, *ready made* verbales, bienes de consumo sin consumidores. De hecho los carteles dadaístas son siempre obsesivos, autorreferenciales.

Las vanguardias tipográficas utilizaban un lenguaje próximo al publicitario no porque estuviesen «enamorado de la publicidad y los medios de comunicación de masas», sino porque era el aceptado por el público universal al que iban dirigidas sus creaciones.

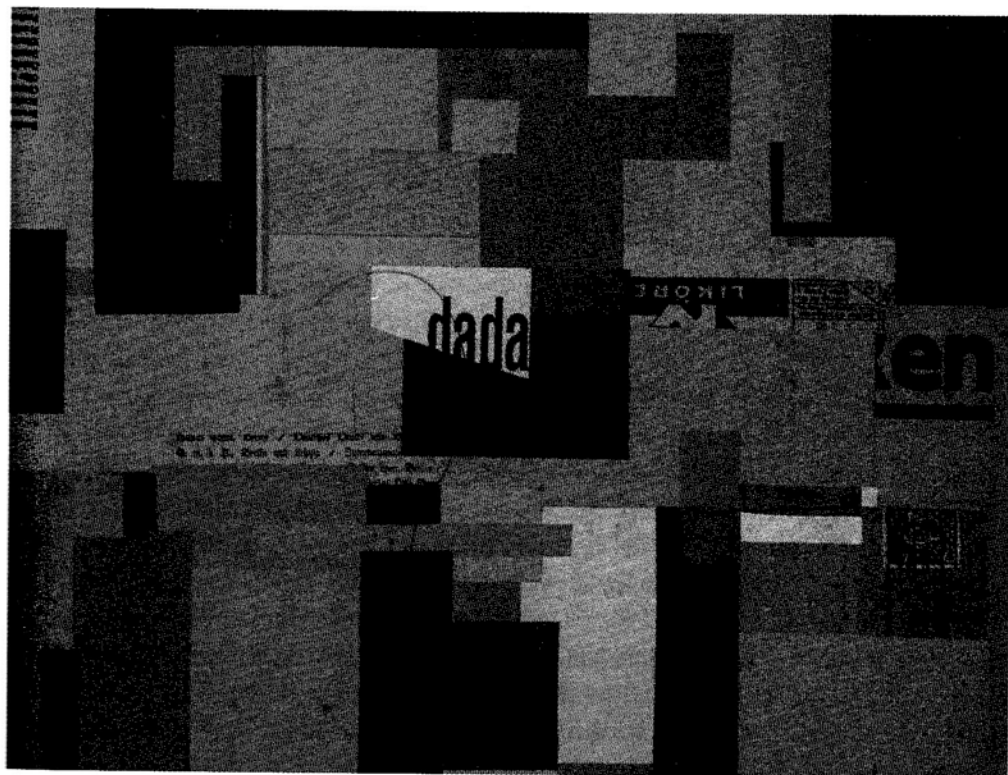
El Dadaísmo utiliza las formas populares por su componente vital y de impacto inmediato como un medio para descolocar al lector, pero sin ninguna intencionalidad comunicativa. En este sentido cabe comparar la obra dadaísta con la futurista que, aunque resultaban aparentemente caóticas y desordenadas, eran realmente imágenes verbales que respondían a un sentido.

Mientras que en los futuristas, bajo las onomatopeyas, a su alrededor, y bajo los escombros de la tipografía clásica, aún se puede extraer un sentido, un discurso, si no lógico, al menos asociativo; mientras que, en las manifestaciones Dadá, están excluidos cualquier sentido o sintaxis; en las futuristas sólo quedan eructos vocales más o menos embobadores, o su figuración «simultánea», más que tipográfica. El método dadaísta partía del vociferante lenguaje de los medios de comunicación de masas precisamente para destruirlo con sus propias armas.

**La tipografía dadaísta
ni siquiera es
tipográfica.**

La tipografía Dadá era asintáctica e incluso podríamos hablar de una a-tipografía dadaísta, porque los dadaístas no pretendían exactamente destruir las reglas tipográficas ni subvertir el gusto de la época. La tipografía dadaísta quiso sobre todo presentar «una nueva forma de lectura», desconcertante para el lector desprevenido, pero, al igual que el resto de movimientos vanguardistas, nunca se pudo deshacer materialmente de las reglas.

Por otra parte, el uso de caracteres específicos es muy raro. En el mejor de los casos se indicaba al impresor qué estilo debían tener determinados tipos, pero la elección se realizaba casi siempre entre los que había por la imprenta. Lo que suele predominar es la más heterogénea mescolan-



za de caracteres, de forma absolutamente caótica, al más puro «estilo» Dadá.

Hannah Höch, collage
(1922).

La obra de Kurt Schwitters podría considerarse dadaísta en las formas, por la falta de respeto por las convenciones, el amor por el absurdo y la espontaneidad; sin embargo era arte de manera intencional. De hecho se desligó de la corriente dadaísta en 1919, creando su propia doctrina englobada bajo la denominación *Merz*, y que aplicaría a todas sus creaciones artísticas posteriores. Su estética evolucionaría del Futurismo al Dadaísmo, y de éste al Constructivismo. No tenía ningún problema en ir de uno a otro, pues su dedicación como diseñador gráfico le permitía moverse entre estructuras de fuerte carga expresiva, sin por ello descuidar la organización pragmática de la página, lo que le unía al espíritu de la Werkbund y de la Bauhaus.

Pero quizá lo más destacable de la producción de Schwit-

ters sea la teórica: sus investigaciones sobre la tipografía y las relaciones entre texto y formas, lo que le conduciría al lenguaje en sí mismo, llegando a definir los elementos principales que caracterizan su relación: la línea, la superficie, el espacio y el dinamismo. Este estudio parte a su vez de los componentes semántico y fonético de la palabra, lo que le llevó a desarrollar un nuevo alfabeto y posteriormente un nuevo sistema de escritura —el *Neue Systemschrift*— en 1927, con el que incluso proponía modificar la ortografía alemana. Esta propuesta, recogida en *Sugerencias para la elaboración de una escritura sistemática*, está basada en la reducción de los signos y su conversión en otros puramente fonéticos. De esta manera Schwitters enfrenta la escritura sistemática —ortofonética— a la histórica, y niega la validez de la evolución secular de la escritura, argumentando que ésta se ha alejado excesivamente de su cometido primigenio.

Previamente ya había formulado su *Tesis sobre la tipografía* («Typoreklame», *Merz*, nº 11, 1925), en la que, entre otras cosas, niega la dependencia de la forma tipográfica del contenido del texto o la necesidad de ceñirse a parámetros exclusivamente funcionales a la hora de diseñar un tipo. A partir de esta defensa de la naturaleza visual, no figurativa, de la letra y su potencial artístico, se acerca a los preceptos de El Lisitski en su reclamación de cualquier recurso tipográfico como plástico: «Las partes textualmente negativas, los lugares no impresos del papel impreso, son valores tipográficos positivos. Cualquier elemento mínimo del material es un valor tipográfico: la letra, la palabra, una parte del texto, el nombre, el signo de puntuación, la línea, el registro del impresor, la ilustración, el espacio entre dos palabras, el espacio total».²³

Asimismo, la forma de los caracteres tipográficos debía ceñirse al *ductus* original, a la «la claridad de la forma unívoca, adecuada», a partir de la eliminación de cualquier floritura o componente superfluo para conseguir la simplicidad y el equilibrio perfecto en las relaciones de todos los elementos que los conforman. Y al igual que el constructivista ruso, Schwitters aboga por la utilización de alfabetos surgidos de la tecnología contemporánea frente al hacer gráfico artesanal.

23. Recogido en *Kurt Schwitters* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1995.

En otros puntos de su *Tesis* ataca la individualidad del artista y —como *De Stijl*— le atribuye los males que sufre la publicidad: «En estos últimos tiempos, por desgracia, los artistas no han sido más que unos individualistas que no tenían ni la menor idea de la relación consecuente entre el anuncio en su conjunto y la tipografía. Organizaban los detalles con mayor o menor habilidad, con tendencia a una construcción extravagante; dibujaban las letras cargadas de florituras, llegando a ser ilegibles.

»[...] Hoy la publicidad empieza a entender que se equivocó al elegir a unos individualistas, y en lugar de utilizar artistas recurre, para la consecución de sus objetivos, al arte o, por mejor decir, a la tipografía».

En estas palabras ya se deja entrever la influencia de las enseñanzas que la Bauhaus estaba imponiendo en esos momentos. Y si una cosa queda clara de las aproximaciones tipográficas de las vanguardias es que los resultados formales y las formulaciones teóricas que supuestamente los generan, pueden llegar a ser contradictorios.

Esto se puede deber a un ansia por justificar públicamente algo que va a ser juzgado e interpretado como un acto de rebelión contra las convenciones estéticas establecidas —como fue el caso de las vanguardias—; y, en último término, como una sublevación contra el estamento de poder, tal y como se interpretó a los constructivistas a principios de los años treinta. Sin embargo, en la mayoría de los casos subyace una auténtica pulsión visceral, un rescoldo del Romanticismo decimonónico del que gran parte de las manifestaciones artísticas del siglo xx han intentado desprenderse, sin llegar a conseguirlo del todo.

Bauhaus y Nueva Tipografía

Bauhaus

La Bauhaus supuso una especie de continuación institucionalizada de teorías artísticas vanguardistas como las del Constructivismo ruso, principalmente, y las de *De Stijl*. Pero

La experimentación no
era un fin en sí mismo.

en el fondo se esconde una manera de enfrentarse a los proyectos artísticos desde una suerte de perspectiva tecnológica-medieval. De hecho el nombre de la famosa Escuela está tomado del «Bauhütte», el gremio medieval de constructores de iglesias. En este sentido todos los miembros de la Bauhaus entendían el funcionamiento de ésta a la manera de una orden religiosa, tomando sus enseñanzas como las fuentes de una nueva sabiduría laica que estaba al servicio de la vida contemporánea, de forma paralela a la servidumbre divina a la que debían su trabajo aquellos monjes artesanos, haciendo de ello un auténtico apostolado.

En realidad la Bauhaus se conformaba bajo la idea un tanto romántica de la utópica unidad y armonía, de la creación de un entorno laboral en el que la exclusiva dedicación al arte estuviese regida por la creencia en una obra conjunta. Esto en realidad generó la percepción externa de un «estilo Bauhaus», cuya concepción actual es contrapuesta a aquella visión unitaria de la Escuela.

Se ha entendido también que la Bauhaus fue la puesta en orden de las nuevas tecnologías de la época al servicio de la creación artística y de sus premisas industriales, teniendo en cuenta que el aprovechamiento del potencial que ofrecen las máquinas debe verse reflejado en las características de los productos que se elaboran en una era determinada, como parte de la proyección de todos los campos en la vida diaria.

Para ellos la conciencia de la responsabilidad del artista hacia el colectivo social constituía una de las premisas principales. Entendían que éste debe estar al servicio de la colectividad pues es lo que le soporta y da sentido a su trabajo, cuyo producto debe a su vez estar regido por una finalidad social. Esta visión pragmática del arte, en la que a su vez tenía tanta importancia la formación técnica e industrial como la artística, confería, así, una dimensión moral a la creación.

Walter Gropius, sentando estas bases de compromiso artístico, declaraba en 1919: «Un gran arte que lo englobe todo requiere la unidad espiritual de su época, necesita el vínculo más estrecho posible con el entorno, con las perso-

nas vivas». Queda claro por tanto que el objetivo era la integración del arte en la vida, idea ésta retomada de *De Stijl*, y común a otros movimientos vanguardistas.

En este sentido tomaban el trabajo de «diseño», en primer lugar, como un medio de experimentación didáctica pero con la finalidad específica de contribuir a un entorno más humano. Se aspiraba a suprimir la diferenciación disgregadora entre el arte «libre» y «aplicado», y a dejar actuar las influencias recíprocas de ambos campos provechosamente. Sin embargo también había voces como las de los maestros de pintura de la Bauhaus de Weimar (Kandinsky, Klee, Itten, entre otros) que se inclinaban más hacia



Joost Schmidt, cartel para una exposición (1923).

una espiritualización del arte, arrastrando el trasfondo metafísico de la vanguardia holandesa.

Aun así no resulta tan descabellada la aparente paradoja que cabría suponer entre la espiritualización y la pragmática del arte, si tenemos en cuenta el tipo de conformación interna de la Escuela y sus enseñanzas catecúmenales. Sirva para ilustrar este término la siguiente frase de Walter Gropius (1914): «Todos los detalles no significativos se someten a una simple forma representativa de mayor tamaño que, cuando encuentre su forma final, deberá conducir a la expresión simbólica del sentido interior de la estructura». Es decir, no hay un sentido parcial de los elementos formales que no estén dedicados a la creación de una función simbólica, pero partiendo siempre de su cometido primigenio.

A pesar de toda modernidad, la creación artística aún se concebía como la representación de figuras simbólicas de dinámica orgánica y natural, en el mismo sentido que el *Jugendstil*. Esta forma de presentación caracteriza la «buena forma» de las cosas en la *Deutscher Werkbund*: sentido práctico y presencia de los objetos en una legitimidad que emana prácticamente de las leyes naturales y que, por lo tanto, es incuestionable. Como señala Ellen Lupton en su «Diccionario visual»: «Una parte del legado de la Bauhaus es el intento de identificar un *lenguaje de la visión*, un código de formas abstractas dirigido a la percepción inmediata, biológica, antes que al intelecto culturalmente condicionado».²⁴

En este sentido la Bauhaus toma la universalidad del arte y de la forma visual: como una escritura universal que se regía por características puramente mecánicas —biológicas— y que nada tenía que ver con el legado histórico y la forma de percibir a lo largo de la evolución cultural. Sólo el ojo y el cerebro, entendido éste como órgano último receptor, intervenían en la percepción visual. De esta manera, diseñadores como Josef Albers pretendían sobrepasar los caprichos de la cultura y las modas a través de la designación de leyes intemporales, objetivas.

Así, la mentalidad disciplinada de algunos profesores como Moholy-Nagy hizo que el capricho estético pasara a

24. Lupton, Ellen y Miller, J. Abbott (comps.), *El abc de (triángulo, cuadrado, círculo) la Bauhaus y la teoría del diseño*.

ser diseñado y adaptado a fines racionales, capaz de responder a la nueva exigencia de funcionalidad, hasta tal punto que la educación estaba dirigida hacia la economía de recursos y en clases como las del propio Albers había que tener cuidado de que no resultaran desperdicios. Esta misma racionalización del diseño, que a su vez condicionaba la utilización de recursos técnicos como fines objetivos concretos, suprimía formas expresivas subjetivas.

En el plano tipográfico esto supuso la aceptación dogmática de la fotografía como un medio para liberar a la palabra de su cometido ilustrativo y de devolver a la ilustración la verdad de la imagen, propiciando así la reivindicación de la fotografía como un arte por sí misma. Sin embargo esta supuesta liberación de la letra de su función icónica contribuyó paradójicamente a la confirmación de su carácter visual.

Herbert Bayer, por ejemplo, llegó a usar letras pintadas en anuncios que se acercaban al tratamiento recibido en las composiciones constructivistas o en las obras de *De Stijl*. En estos carteles los caracteres y demás elementos están pintados con témpera: no existe tipografía propiamente dicha. En ellos el fondo y la letra se conformaban como grafemas, constitutivos de un mismo plano formal y por lo tanto lingüístico y expresivo en el que ambos carecían de predominancia significativa sobre el otro.

En cuanto al diseño de tipos, no consideraban necesario reproducir en ellos aquellos trazos que imitaban los rasgos incisos de los caracteres tallados sobre la piedra o las modulaciones de los caligráficos, dado que la tecnología contemporánea se basaba en las máquinas. Este control que requerían las nuevas herramientas era a su vez fruto de la regularidad necesaria para crear un tipo racional.

Para Bayer la liberación de las formas tradicionales por las tipografías geométricas constituía un cambio imprescindible, pues detrás de esas formas simples se encerraba la negativa a asumir estilizaciones ilusionistas o aristocráticas. De hecho desarrolló su tipo *Universal*²⁵ con la idea de desnudar a la letra de formas superfluas y embellecimientos vacíos, con el fin de que no contuviese ninguna refe-

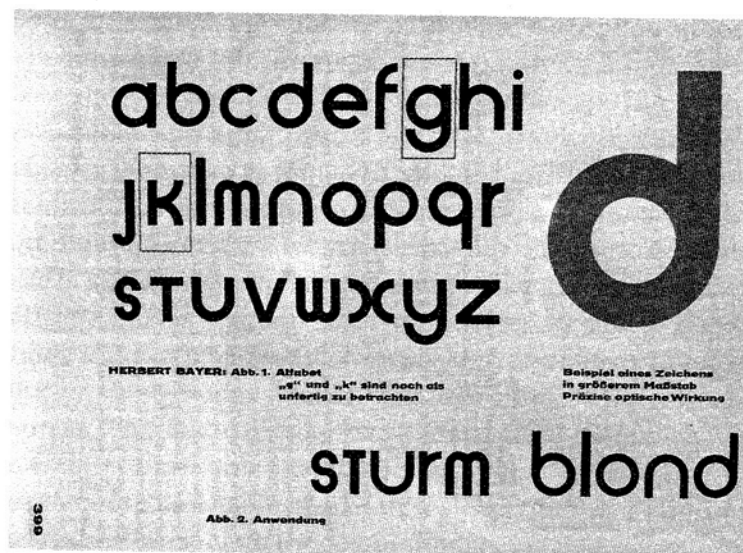
25. Véase Mills, Mike, «El tipo *Universal* de Herbert Bayer en su contexto histórico», en Lupton y Miller, *op. cit.*

rencia cultural ni ideológica. Iba tras la forma de la letra esencial, tras la creación de una nueva «máquina de comunicación», encarnada en la tecnología tipográfica. Herbert Bayer defendía la reducción de elementos tipográficos hasta sus grados de simplificación más radical por una filosofía supersocial que hipervaloraba la economía de medios. Se llegó incluso a defender la eliminación de las letras capitales de las cajas tipográficas con el argumento de que no son necesarias dos grafías diferentes para un mismo sonido, puesto que «no hablamos con a mayúscula y a minúscula», en su afán por desarrollar una «tipografía elemental».

Pero las teorías liberadoras de Herbert Bayer surgieron tras la larga andadura que la Bauhaus experimentó desde su fundación con la tipografía. Así, la caligrafía expresiva se desarrolló en el círculo en torno a Itten, alrededor de 1919-1921, donde se diseñaron folletos, programas y hojas informativas con estas técnicas. Sin embargo los estudios tipográficos determinantes en las teorías sobre la letra de la Bauhaus surgieron a partir de 1923, y de un modo espontáneo, de la mano de László Moholy-Nagy y el propio Herbert Bayer. A Bayer, además, en 1925 se le confió la dirección del nuevo taller de tipografía, del que fue responsable Joost Schmidt de 1928 a 1932. En él dirigió un curso obligatorio de dibujo de tipos de imprenta, en el que las investigaciones sistemáticas en torno a su diseño y construcción llevaron hasta el desarrollo de unos tipos que correspondieran a principios fonéticos.

El taller de tipografía de la Bauhaus era un laboratorio de la letra.

En las clases de Schmidt no se consideraba tampoco la posible relación entre fondo y figura, ya que el interés estaba más centrado en el resultado compositivo global y la consecución de un producto tipográfico en el que todos los elementos que interviniesen en él estuviesen tratados con la misma categoría. Sin embargo Joost Schmidt no descuidaba el tema de la legibilidad, pues aunque la publicidad —como fin último del utilitarismo tipográfico— fuese una llamada de atención, lo más importante en ella era la de ser portadora de un mensaje claro y directo. A pesar de esto, no se realizaban ejercicios con fines prácticos inmediatos,



sino con la intención de buscar un nuevo lenguaje gráfico basado en formas abstractas universales en función de normas ópticas naturales.

Hay que volver a considerar en este punto que la enorme mayoría de los profesores de la Bauhaus procedían del campo del arte y se sentían fascinados ante la idea de crear un vínculo práctico entre éste y la tecnología industrial. Para ellos debió de ser frustrante encontrarse ante las limitaciones creativas que supone el choque dialéctico entre la imaginación y la producción material, ya que en la mayor parte de los casos ni siquiera eran ellos los que realizaban físicamente todo el proceso productivo desde la concepción inicial hasta el resultado final. De hecho en los estadios finales de la cadena se encontraban trabajadores y artesanos que tomaban los diseños modernos como una afrenta ante su hacer secular. De esta manera las imposiciones técnicas acabaron tomando mayor relevancia en las enseñanzas bauhasianas de lo que preveían las revolucionarias teorías estéticas.

Incluso Herbert Bayer confesaba en 1928: «El programa de la tipografía elemental, que al principio surgió del Constructivismo, ha abierto nuevos y fundamentales caminos en la concepción del trabajo tipográfico. Sobre todo,

26. Recogido por Erik Spiekermann en Fiedler, Jeannine y Feierabend, Peter (comps.), *Bauhaus*.

nos ha obligado a construir a partir de las características de un material y a desarrollar con las mismas una forma técnica apta para la composición».²⁶

Sin embargo su negativa a reconocer que todas esas concepciones eran fruto de una época concreta y que, de ninguna manera pueden llegar a convertirse en fórmulas universales se dio de bruces ante la evidencia de que no existen leyes naturales que rijan el diseño y la de que el entorno sociocultural dicta las suyas propias. Esto contrasta con aquel objetivo inicial de no de propagar ningún sistema, dogma, fórmula o moda. Así, la metodología cientifista del diseño de la Bauhaus se convirtió en «estilo», lo que condujo posteriormente a un cierto manierismo formal en el que la utilización de elementos paradójicos e incluso contradictorios reflejaban una época de incertidumbre en la que se mezclaban las escalas desmesuradas con exageradas tensiones compositivas, dentro de una amalgama aparentemente funcionalista que en realidad no era más que mera decoración, carente de sentido.

La influencia del tipografismo bauhausiano —y por extensión de sus teorías del diseño— se perfiló como la creación de una serie de «recetas Bauhaus» que han llegado a convertir aquellas investigaciones sistemáticas en puro pastiche contemporáneo. Hay incluso quien ha llegado a calificar a la Bauhaus de *kitsch* y, en este sentido, no le falta razón.

Pero la Bauhaus acabó fracasando en el mismo instante en que se empezó a fraguar el mito con la diáspora de profesores y alumnos, a partir del 11 de abril de 1933, en el que la policía y las SA ocuparon la sede de la Bauhaus en Dessau. A partir de ese momento comienza una época de persecuciones personales o de emigración para la mayoría de los miembros de la Escuela, lo que sin embargo supone el inicio de las repercusiones de la Bauhaus a escala mundial, a pesar de que Mies van der Rohe insistiera en que se deben al hecho de que «la Bauhaus era una idea», antes que un proyecto docente en sí mismo.

Nueva Tipografía

*La Nueva Tipografía*²⁷ se manifiesta como evolución lógica de las ideas racionalistas de la tipografía bauhausiana y, paradójicamente, toma sus raíces en el Futurismo y el Dadaísmo. Éstos desarrollaron un tipografismo aparentemente caótico e irracional, frente a la supuesta racionalidad y coherencia de las teorías surgidas en torno a la figura de Jan Tschichold, aunque según él las publicaciones y composiciones tipográficas dadaístas fueron «los primeros documentos de la Nueva Tipografía».

Su órgano de propagación fue la revista de la Asociación de Impresores Alemanes, el *Typographische Mitteilungen*, y se fundamentaba sobre todo en el simultaneismo visual que se desarrolló con los planteamientos vanguardistas sobre la equiparación de texto e imagen. Sin embargo Tschichold no hizo otra cosa que especificar algunas de las ideas que ya adelantaron otros como Laszlo Moholy-Nagy —con su concepto de la Foto-tipografía y «los logros técnicos que permiten liberar a la línea de texto tipográfico»— o Herbert Bayer —en su búsqueda de la tipografía elemental—. Pero Tschichold, en un artículo titulado «New life in print» (*Commercial Art*, Londres, 1930), define su nacimiento con la siguiente frase: «La reacción natural a la inanición tipográfica de la preguerra fue la Nueva Tipografía apuntando hacia todas las flexibilidades del diseño»;²⁸ dando a entender que nada de lo que había antes era válido y que la nueva doctrina era un compendio de virtudes libertarias para con la composición tipográfica.

Incluso diseñadores como el holandés Piet Zwart defendían la Nueva Tipografía como elemental, puesto que negaba un diseño formal preconcebido, usando el diseño de acuerdo con la función; y el propio Tschichold argumentaba en este sentido que la «forma» es el resultado del trabajo realizado y no la consecuencia de una concepción externa de la misma, lo que deja fuera cualquier ingrediente decorativo, por inútil. Pero como iré explicando, el resultado fue el mismo que el de la Bauhaus, ya que al final una teoría tan dogmática acaba deviniendo en formalismo.

27. Originalmente publicado en 1928, el famoso libro de Tschichold fue editado en castellano en el 2003.

28. Recogido en Bierut y otros, *Looking closer 3. Classic writings on graphic design*.

Es cierto que el diseño «antiguo» se podía entender como rígido y estático, en el que un par de normas compositivas seculares fijaban la ordenación de los elementos, pero Tschichold no hace otra cosa que ampliar esas normas y adaptarlas a la nueva visualidad tipográfica que se desarrolló con las vanguardias. En realidad pretende poner coto a la creación artística, y por lo tanto a la expresión individual, cuando en realidad está practicando todo lo contrario.

«No sólo la idea preconcebida de la composición axial es diametralmente opuesta a la esencia de la Nueva Tipografía, sino otras ideas preconcebidas, como las de los pseudoconstructivistas. Toda pieza de tipografía que se origine según una idea formal preconcebida, o de cualquier otra especie, es incorrecta. La Nueva Tipografía se diferencia de la antigua en el hecho de que su primer objetivo es el de desarrollar su forma visible a partir de las funciones del texto»,²⁹ pero ¿no es acaso la Nueva Tipografía una «idea preconcebida»? ¿No resulta una impostura por crear algo «nuevo», frente al diseño que se realizaba a finales de la década de 1920?

Tschichold argumenta la incompetencia de los diseños tradicionales frente a la Nueva Tipografía, producto evolutivo racional de todas ellas, tras descubrir que el período de preguerra fue caótico en cuanto al uso tipográfico. En él se trabajaba con estilos de todas las épocas, lo que suponía la fosilización del diseño tradicional y la manifestación de la pobreza artística de ese período. Por otra parte, los distintos estilos históricos no eran más que una sucesión evolutiva como «reacciones contra el *Jugendstil*», lo que reflejaba «su incompetencia creativa».

Reclamaba así el surgimiento de una nueva tipografía y un nuevo estilo que sirviesen de purgante contra cualquier tipo de concepciones históricas, pero que sin embargo fuesen el reflejo de su época: «Cualquier letra, y en especial la tipografía, es principalmente y en primer lugar una expresión de su propia época, de la misma manera que cualquier hombre es símbolo de su tiempo. [...] Si Didot hizo algo diferente de Fleischmann, fue porque los tiempos cambiaron, no porque buscara producir algo “especial”, “personal” o “único”».³⁰

29. Tschichold, Jan, *La nueva tipografía: manual para diseñadores modernos*.

Tschichold se creía un redentor vanguardista.

30. *Ibídem*.



Su rechazo a cualquier limitación formal, defendido como «menos antitradicional que a-tradicional», refleja más un deseo de perdurabilidad de unas ideas recopiladas a modo de recetario, que el de salvar a la tipografía de la barbarie estética contra la que pretendía estar luchando. Y la estandarización —frente al individualismo estético— en aras de la consecución de un estilo universal, de acuerdo con los tiempos modernos, se contradice con la libertad de elección y la flexibilidad del diseño.

La aparente libertad compositiva que promulgaba estaba dictada por la consecución de un dinamismo visual, frente a la estaticidad de la tipografía axial. Según esto el diseño era concebido como «la ordenación creativa y armónica de los elementos prácticos», y no se planteaba *a priori* fijar ninguna limitación ni prohibición compositiva. Pero sin embargo se trataba en realidad de unas reglas tan abiertas como estrictas, puesto que si la Nueva Tipografía como una fórmula para flexibilizar el diseño de la página «favorece además la “estandarización” de la construcción de unidades, como en un edificio»,³¹ lo que en realidad re-

László Moholy-Nagy, páginas del libro *Malerei, Photographie, Film* (1925).

31. *Ibidem*.

vela una vez más es el carácter maquillador de los planteamientos de Tschichold.

En otro punto señala además que «el tipógrafo debe tener gran cuidado en el estudio de cómo su trabajo es leído y cómo debería ser leído», cuando se supone que confía en su sensibilidad visual como el factor decisivo para la creación de las diferentes posibilidades de presentación de la página. Aquí la paradoja resulta de la confrontación entre la intuición y el saber práctico frente a la consecución de un objetivo racional y de lectura concreta y determinada.

Tschichold pretendía fijar una serie de normas y reglas paracientíficas con el fin de desligar la mano del tipógrafo en la composición de la obra tipográfica. Llegó a extremos como los de cuantificar en puntos los límites entre los que se debían manejar los márgenes de una página en función de su formato. Paradójicamente, sin embargo, deja en las manos y el conocimiento del tipógrafo la interpretación del texto que se debe componer y la «libre» ordenación de los elementos tipográficos que integran la página impresa. Con ello se puede llegar a conseguir de manera evidente la finalidad de «claridad» que promulgaba, pero se abre el campo subjetivo de la creación desde el momento en que el operario es quien tiene que decidir «libremente» sobre cómo conseguir tal «claridad»: «La tipografía no sólo tiene el cometido de simplificar y crear una construcción formal más legible, sino que al mismo tiempo debe crear un diseño propio más atractivo visualmente y variado».³²

¿Cómo se entiende entonces que la variación, el juego tipográfico, pueda proporcionar esa objetividad que considera como «el requisito más importante»? «La esencia de la Nueva Tipografía es la claridad. [...] Esta claridad es necesaria hoy porque la diversificación de las llamadas de atención aumenta extraordinariamente el precio de la impresión, por lo que se requiere la mayor economía expresiva.»³³ Pero se adivina de nuevo que el objetivo fundamental era desvincularse de las anárquicas composiciones de la época, partiendo una vez más de preceptos retomados del Constructivismo y la Bauhaus.

32. Tschichold, Jan, «New life in print», *Commercial Art*, Londres, julio de 1930, recogido en Bierut y otros, *Looking Closer 3*, *op. cit.*

33. Tschichold, *La nueva tipografía...*, *op. cit.*

Es así también como se evidencia la reacción que ha existido siempre —y más aún desde las propias vanguardias— entre el diseño y el arte. En el caso de la Nueva Tipografía, la relación directa del arte abstracto con su desarrollo se manifiesta así en la liberación de la superficie plana de cualquier cometido no funcional, de todo aquello que no hable del medio por sí mismo. Pero este funcionalismo, que ya se evidenciaba en el Constructivismo soviético y en la Bauhaus, no era más que una fachada tras la que se escondía la reclamación de la artisticidad tantas veces manifiesta de la composición de la página: «La tipografía es la ordenación visual de una serie de elementos sobre una superficie plana. La única diferencia entre la pintura y la tipografía existe sólo en la medida en que en la primera la libre elección de elementos y el resultado del diseño no tienen un cometido práctico». ³⁴ Este tratamiento «funcional» de la superficie blanca del papel, otorgándole un papel activo en la conformación de la página, es un concepto que ya inauguró Mallarmé con la utilización del espacio

34. «New life in print», *op. cit.*

Jan Tschichold, cartel para una exposición (1938).



compositivo a modo de modulador de la melodía tipográfica.

La limitación expresiva viene dada también por necesidades funcionales, ya que «la función del texto impreso es la comunicación, el énfasis —el valor de la palabra—, y la lógica secuencia de los contenidos».³⁵ Este control de la expresividad para ceñirse a la función de la composición tipográfica remarca la idea de dicha funcionalidad como la forma expresiva del hombre moderno. En ella el contenido es el único que puede dictar el «énfasis» y valor de cada elemento, en función de su relación con el resto.

Ningún otro elemento que no sea compositivo o que carezca de una función clarificadora o dinamizadora de la página es válido en el plano expresivo, ya que «contamina» el propio contenido. Así, la asimetría es entendida como el elemento fundamental del diseño funcional, de la expresión rítmica de la página, que sin embargo «no debe degenerar en ningún momento en disturbios o el caos». En este mismo sentido Tschichold justifica el uso de elementos no estrictamente comunicativos, que podrían ser entendidos como «decorativos», con la única finalidad de ejercer de marcas de contraste, como guías de ordenación del conjunto, para la «creación de una unidad nueva».

La Nueva Tipografía se preocupa precisamente de huir de esos recursos tipográficos —cuadrados, filetes, círculos...— como medios expresivos, es decir, de desterrar de las páginas impresas cualquier elemento gráfico que no sea explícitamente informativo o compositivo. Todo lo que no cumple una función clara y predeterminada en este conjunto resulta superfluo para la Nueva Tipografía. Se trata por lo tanto más de una especie de sistematización de la composición tipográfica y de la organización de sus elementos con una finalidad exclusivamente práctica: la de servir al lector. A partir de este precepto se puede entender el lado «estético» de la composición tipográfica: mediante el uso de variables tipográficas que cumplan una función de contraste y otras «reglas» de «agitación visual» dirigidas en todo momento a la creación de un orden compositivo clarificador.

35. Tschichold,
La nueva tipografía,
op. cit.

Tschichold rechaza de esta manera cualquier otra posibilidad expresiva que no sea las de concisión, claridad y expresión contemporánea, pues son consideradas como ajenas a la propia naturaleza de la tipografía. Al margen de este tipo de intervenciones —que se supone que interfieren en la comunicación clara y directa, como función ésta primordial de la tipografía—, están en contra de la única finalidad apriorística que reclama la Nueva Tipografía: la «auténtica legibilidad».

«Es absolutamente imprescindible omitir todo aquello que no sea necesario. Se deben descartar las viejas ideas y desarrollar las nuevas. Es obvio que el diseño funcional significa la abolición de la “ornamentación”³⁶ que ha reinado durante siglos.

«En muchos casos se han sustituido los antiguos ornamentos por el uso de «decoraciones abstractas» como bandas, círculos y triángulos, pero que esencialmente no se diferencian en nada con respecto a los ornamentos antiguos. [...] Del mismo modo, la nueva tipografía no tiene nada que ver con la composición tipográfica pictórica (*Bildsatz*) tan en boga últimamente.»³⁷

Esta «pintura con letras» es entendida por Tschichold como antinatural respecto a la buena tipografía, de la que sin embargo la publicidad ha tomado prestadas algunas formas, pero para la Nueva Tipografía sólo existen dos objetivos en todo trabajo tipográfico: el reconocimiento y la «realización» de los requisitos prácticos y el diseño visual, porque para Tschichold «el diseño visual es una cuestión estética» y se niega a eludir esta expresión. En este sentido compara repetidamente la tipografía con la arquitectura, puesto que si la forma de la casa determina su cometido práctico, en el caso de la tipografía además posee un lado estético evidente. Este factor tendría que ver con una tipografía un poco más alejada del dominio del diseño «libre» de la superficie plana que del arte arquitectónico.

De la misma forma la evidenciación tecnológica no debe ser entendida como la belleza superficial de los procedimientos técnicos, sino que se ha de reconocer como la expresión de su función y la precisión de los métodos em-

36. La ornamentación entendida como una «actitud de ingenuidad infantil», en referencia a las ideas de Adolf Loos.

37. Tschichold, *op. cit.*

pleados. El método de la Nueva Tipografía está basado en una clara realización del proyecto y en la mejor manera de llevarlo a cabo, siempre con la conciencia de que tales técnicas son coherentes con las nuevas formas visuales que dicta la cultura de la época.

La elección de tipos también estaba marcada por una serie de reglas: «En cuanto a los tipos disponibles, la Nueva Tipografía tiende más a los tipos “grotescos” o “egipcios”, debido a la simplicidad de sus formas y su facilidad de lectura. Es bastante admisible el uso de otras tipografías, incluso las tradicionales, igualmente legibles en el mismo nuevo sentido, siempre y cuando hayan sido “evaluados” uno tras otro».³⁸

38. «New life in print», *op. cit.*

Para Tschichold sólo existían entonces dos clases de tipografías: las buenas y las malas. Las primeras eran aquellas que podían utilizarse en cualquier proyecto, y las malas «las que sólo se pueden usar en tarjetas de visita o libros de salmos». Reclamaba así los tipos *sans serif* como «las tipografías de nuestro tiempo» porque expresaban las mismas tendencias que se reflejaban en la arquitectura, y las defendía como la forma más simple del tipo romano, frente a las tipografías «nacionales». Para él, éstas eran retrógradas, y consideraba el tipo romano (frente al gótico alemán) como «la tipografía internacional del futuro».

«Nuestros tipos necesitan concisión, claridad, el rechazo de cualquier cosa superflua. Esto nos lleva a la construcción geométrica de la forma. [...] El carácter de una época no puede expresarse sólo con formas ricas y ornamentales. Las formas geométricas simples de las *sans serif* también expresan algo: claridad y concentración en lo esencial y, así, la esencia de nuestro tiempo.»³⁹

39. Tschichold, *op. cit.*

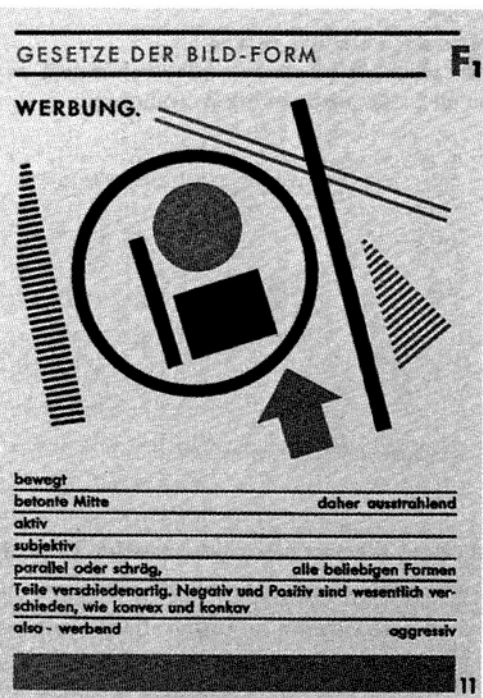
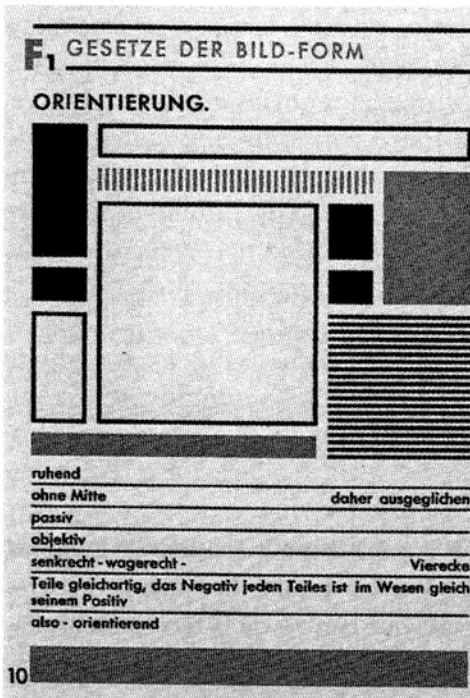
Además consideraba por aquel entonces que una tipografía geométrica aportaba grandes ventajas frente a las que recrean formas escriturales en desuso, dado que un nuevo alfabeto debe reunir otra serie de requisitos. Para ello la construcción de cada letra era la configuración sintética necesaria a partir de unos elementos básicos que conseguía evitar cualquier reminiscencia de los caracteres caligrafiados. Por la misma razón los gruesos de todas las

partes de la letra debían ser uniformes, renunciando a toda sugerencia de variaciones en los trazos.

El objetivo principal que se perseguía con estos planteamientos era el de alcanzar la máxima simplificación de la forma para una mejor legibilidad, basándose en que la más simple apariencia óptica propicia la mejor comprensión. Al mismo tiempo se defendía que una forma básica puede ser suficiente para diversas aplicaciones puesto que el mismo carácter se adapta a varias funciones: impresión, máquina de escribir, escritura manual, etc.

Sin embargo en la Nueva Tipografía se «permite» también el uso de tipografías antiguas —serifas— siempre que con su uso se cree en la página un contraste «útil» al fin último de facilitar la legibilidad y clarificar la percepción jerárquica de los elementos tipográficos. Además sólo «resulta legítima» la utilización de «otras» tipografías para significar una broma, parodia o cualquier otro recurso gráfico encaminado al uso de juegos lingüísticos mediante la utilización de diferentes tipografías «antiguas» o «decorativas».

Kurt Schwitters, *Die Neue Gestaltung in der Typographie* (1930).



40. Tschichold,
op. cit.

«Tipografías clásicas como Walbaum, Didot, Bodoni, etc., no sirven como tipos de uso diario en la actualidad. En cuanto a su concepción poseen asociaciones románticas que desvían la atención del lector hacia determinadas asociaciones emocionales e intelectuales que pertenecen claramente a un pasado con el que no tenemos conexión.»⁴⁰

Se podría entender entonces que para la Nueva Tipografía no es concebible ningún acercamiento tipografístico. De hecho en su obra Tschichold llegó a preguntarse si «es realmente tarea de una tipografía expresar cuestiones espirituales». Sin embargo la Nueva Tipografía supone uno de los extremos del tipografismo, en el que la claridad, la simplicidad formal de las tipografías geométricas y la distribución dinámica de los elementos en la página conforman un espacio expresivo por sí mismo.

De la misma manera el cambio sufrido en sus concepciones teóricas sobre la tipografía —que se manifiesta en *Typographische Gestaltung*, publicado en 1935— parece otro baño de lejía para el tipografismo, pero supone en realidad pocas diferencias con las primeras. El propio Tschichold explicó su cambio repentino de estilo comparando la Nueva Tipografía con el nacional-socialismo y el fascismo, afirmando que existían «similitudes obvias en las crueles restricciones tipográficas, junto con el infame alineamiento político de Goebbels, y la disposición más o menos militar de las líneas». Esto refleja no tanto un cambio de conceptos como la reacción ante la represión y persecución que sufrieron tanto él como su familia por parte del régimen nazi.

Tschichold llegó a repudiar aquellas ideas que le han dado fama en el mundo del diseño contemporáneo, argumentando que eran erróneas debido a su escasa experiencia y que era necesario rechazar de plano un estilo precedente como condición imprescindible para generar otro diferente. Pero aunque el estilo anterior y posterior a la «conversión» de Tschichold a finales de la década de los años treinta tiene un aspecto superficial radicalmente distinto, un estudio más detallado revela similitudes entre los trabajos simétricos y asimétricos de Tschichold:

1. Elección de tipos claros, bien proporcionados.
2. Espaciado meticuloso de las letras en las palabras compuestas en capitales.
3. Cuidado excepcional en la ubicación de los diferentes elementos de la página.
4. Elección escrupulosa de los materiales.
5. Uso de una limitada y hermosa paleta de tipos y elementos en la página.

¿Existe por tanto en Tschichold realmente un cambio profundo de pensamiento entre los planteamientos de la Nueva Tipografía y los de su rechazo posterior? La similitud entre las dos concepciones, ¿no se debe quizás al carácter dogmático de ambas? ¿No es en realidad un cambio de chaqueta, algo superficial que, como él mismo dice, no supone más que la sustitución de un estilo por otro? En realidad en ambos casos está reclamando claridad, simplicidad, orden, transparencia... y éstas son las claves del tipografismo en Tschichold.

A pesar del giro aparente, las concepciones de Tschichold fueron siempre las mismas.

Por otra parte, la Nueva Tipografía europea acabó por llegar a América aunque, sobre todo en Estados Unidos, las intenciones estéticas eran otras bien distintas a las promulgadas por Tschichold y sus contemporáneos del Viejo Continente. En este caso, la utilización de tipos de palo seco no se planteaba como una cuestión funcional o de tintes sociopolíticos, sino simplemente porque su uso «estaba de moda». Además, los sistemas de patentes y la distribución de licencias tipográficas a las fundiciones americanas eran sistemáticamente entorpecidos por las casas europeas, y la comercialización de tipos móviles desde un lado al otro del Atlántico resultaba sumamente gravosa. Por lo tanto fueron razones puramente económicas las que provocaron las grandes diferencias que, durante varios decenios del siglo pasado, han existido entre los dispares, y a veces divergentes, desarrollos tipográficos de los dos continentes.

Cartelismo: diseño comercial de posguerras

El Cartelismo francés de la época dorada, entre las décadas de 1920 a 1950, ha sido considerado por muchos como una de las etapas de transición más importantes en el campo del diseño gráfico y publicitario. Y fue gracias a las figuras de Cassandre, Colin, Carlu y Loupot, que supieron ver en la publicidad mural un sistema ideográfico, un nuevo lenguaje de la imagen aplicada.

En ellos se conjugan a la perfección imágenes —tanto realistas como sintéticas— junto con técnicas de rotulación propias del Constructivismo, que otorgan a la letra su certificado oficial de elemento icónico en la composición gráfica. De hecho, los cartelistas franceses estuvieron directa o indirectamente relacionados con las vanguardias contemporáneas⁴¹ —principalmente el Constructivismo— y la Nueva Tipografía. Al menos resulta evidente la identificación que sentían con sus planteamientos estéticos de simbiosis del arte con la industria gráfica, de utilización racional de los elementos y de identificación de la producción artística con la vida cotidiana, siendo ésta un producto cultural más.

En realidad nunca participaron directamente en ningún movimiento vanguardista, pero su tratamiento de la imagen y la letra parten, de manera evidente, de sus investigaciones y hallazgos aplicados a la publicidad. Sin embargo las últimas realizaciones de los cuatro cartelistas y de los que les sucedieron después, pertenecen de forma clara a la etapa del desarrollismo publicitario y comercial de la segunda posguerra mundial, en la que el mundo entero pareció olvidar las ideas de las vanguardias y la Bauhaus para lanzarse a la caza del dólar. Así, los principios humanistas que propugnaban el Constructivismo soviético, *De Stijl*, la Bauhaus, o incluso el *Ring neue werbegestalter*,⁴² se alejaban de la despreocupación por la teoría del diseño y la imagen del individualismo parisino.

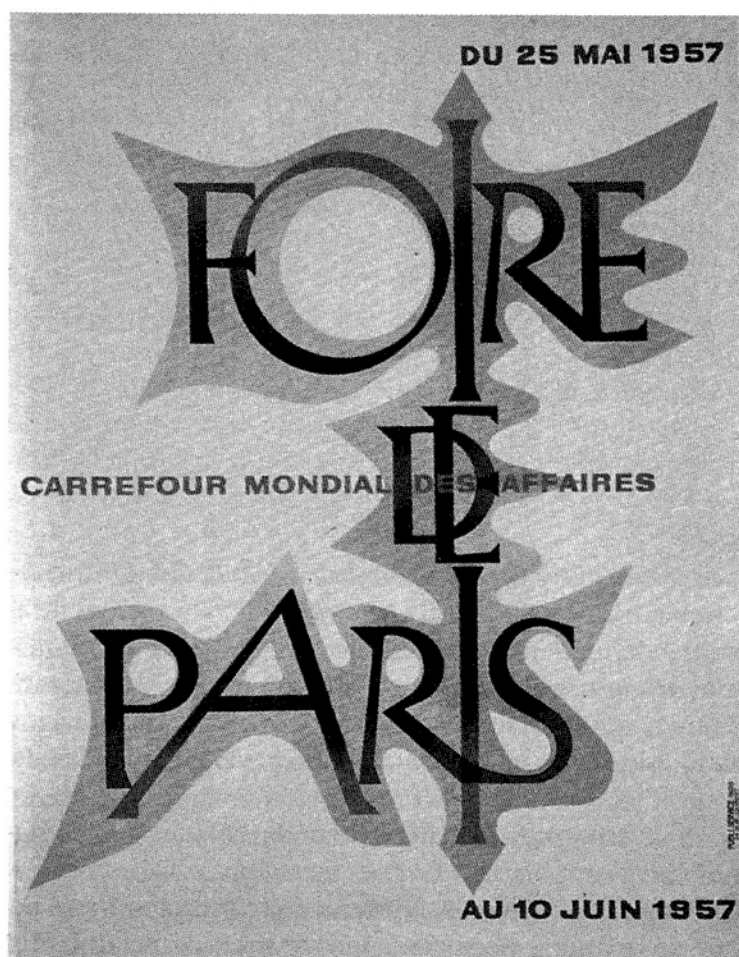
¿Se puede considerar a los cartelistas franceses como artistas, como diseñadores o simplemente como publicistas? Estas categorías quedan hoy diluidas por lo manosea-

41. Kurt Schwitters invitó a Cassandre a participar en la muestra *Nueva Tipografía*, organizada en Berlín, en 1929.

42. El estudio de publicidad creado por Kurt Schwitters, con fines comerciales.

das, pero es evidente que el cartel de la época no era indiferente al arte contemporáneo, lo que habría sido antinatural, aunque transgredía alegremente las normas y la moda, cuando así lo exigía el tema. En muchos casos incluso se nota que el «artista» se sentía limitado ante la servidumbre comercial del cartel publicitario, deseando quizás haber pintado un cuadro, pero Cassandre afirmaba que «el cartel no puede ser considerado como un cuadro de caballete ni un decorado de teatro, sino “algo aparte”, aunque a veces se sirva de los medios del uno y del otro».

Pero el cartel, como lugar de intersección de la pintura y la industria gráfica, también adquirió por entonces su pro-



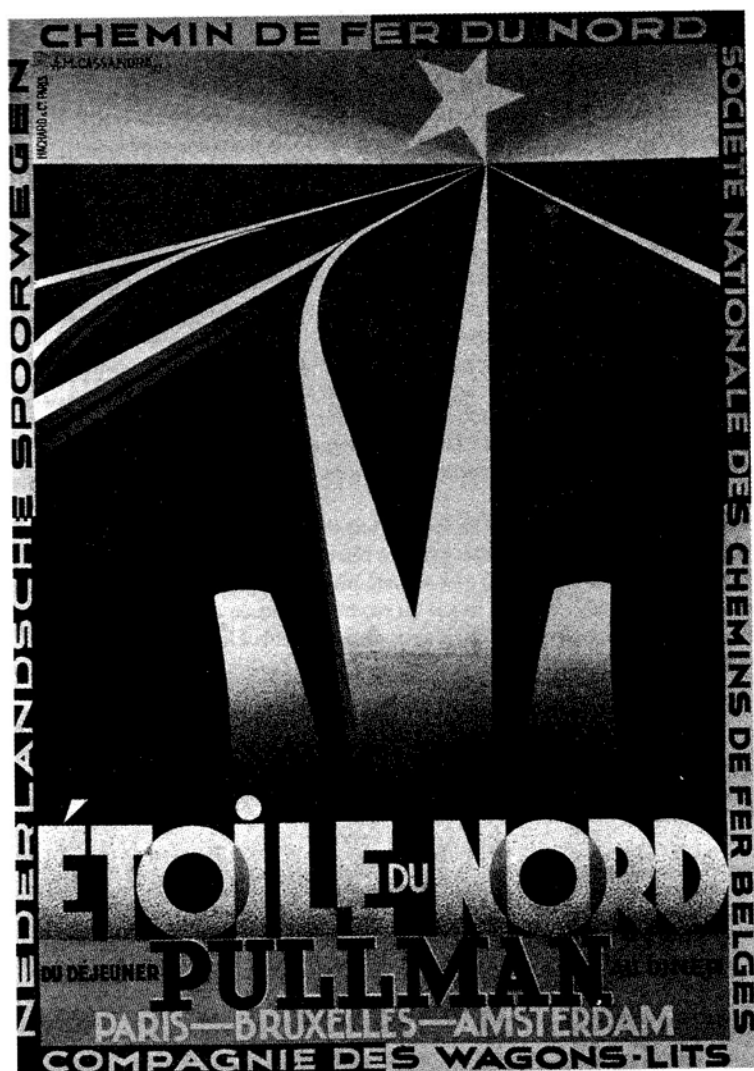
Cassandre, cartel para la Feria de París (1957).

pio lenguaje. Fue el diseñador Cappiello quien estableció la fórmula en 1901 (con su famoso cartel de *Cachou Lajau-nie*) imponiendo una figura fuerte acompañándola de un texto breve y claramente legible que les hiciera indisociables. De hecho los cuatro reconocían la influencia de Cappiello pero se esforzaban, en la misma medida, por diferenciarse de él.

Quizás una de las frases más reproducidas de Cassandre, de 1933, defina la idea que tenían de la función del cartel: «El cartel desempeña el papel del telegrafista: no toma la iniciativa, se conforma con transmitir noticias. Nadie le pide su opinión, sólo se le ruega que mantenga una buena conexión». Obediente servidor de la publicidad, el cartelista olvida a menudo sus principios artísticos y sus gustos tipográficos para sorprender, persuadir, dejar hablar a las letras el lenguaje de la seducción.

Pero ¿por qué es necesario el texto y la imagen en el cartel?, ¿cómo dialogan y se complementan? Una primera hipótesis parte de la complementación lingüística de ambos elementos, en la que cada uno de ellos cumple una función: el texto aporta el sentido y la imagen, la realidad del cartel. En este caso la categorización resulta demasiado superficial, pues el término se asocia a un referente distinto, y se entiende que la lengua es el único modelo semiológico posible. Una segunda opción es considerar que texto e imagen son redundantes el uno con la otra, equiparándolos en un mismo plano semiótico. Sin embargo, el tratamiento que recibió por parte del cartelismo generaba un sistema de compensación asociativa entre los dos términos —texto e imagen—, en el que ambos elementos se contraponen de manera dinámica para revalorizar, y revelar en muchos casos, las propiedades de cada uno de ellos, creando un conjunto semiótico indisociable, una transmutación simbiótica en la que cada término revela cualidades del otro.

En este sentido se debía, por medio del juego de los signos en el espacio, incitar al espectador a ser él mismo el creador de su demanda, a producir ese sentido último del que se le quería persuadir, participando de un universo



Cassandre, cartel para la compañía de ferrocarriles belga (1927).

anterior y oscuramente codificado. Sin embargo esta racionalización de la estética del cartel publicitario quizá se encuentre un poco fuera de lugar con respecto a la concepción de la época, ya que era tomado como un objeto de producción individual —como un cuadro— y de proyección colectiva —como un libro—. En este sentido, Carlu decía que, en el cartel, «el símbolo gráfico propuesto adquiere una tremenda intensidad expresiva, ya que apela a la sensibilidad antes que a la razón».

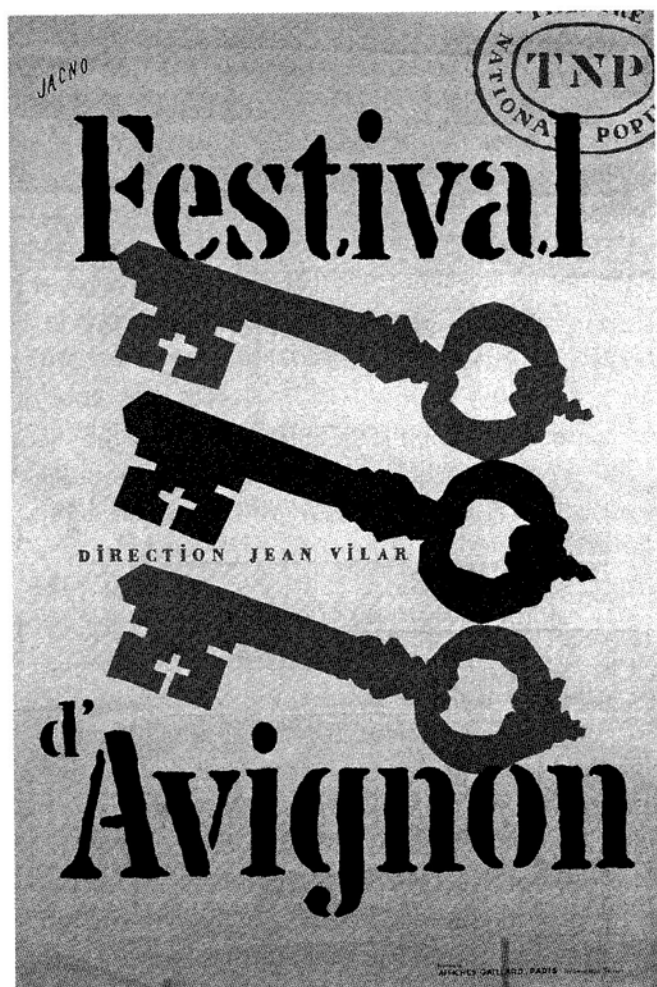
En cuanto a la letra, de la misma forma que en el Constructivismo y la Bauhaus, raramente es tipográfica, sino que ha sido rotulada —o mejor dicho, pintada— siguiendo estructuras geométricas y reglas compositivas cuya finalidad primigenia es la de complementar la imagen principal. En Cassandre se da una circunstancia diferenciadora con respecto a los otros cartelistas, y es que él concebía la palabra como otro de los elementos visuales del cartel. Para Cassandre no existía una diferencia semiológica estricta entre ambos, ya que la letra formaba parte inmanente de la visualidad mural. Sólo existía una ley de la tipografía mural: la legibilidad. Utilizaba tipografías de palo seco rotuladas, perfectamente geométricas, en muchos casos con un trato similar al que le dan los constructivistas rusos, y realizaba las letras con la misma pasión y aplicación que un ingeniero, sabiendo que la letra es un elemento tan importante como la imagen. Según él, las letras son las claves de un lenguaje del que se acaba no sabiendo si está compuesto por palabras o por imágenes.

Por otro lado los cartelistas eran conscientes de que en su origen el cartel era el lugar público de la identificación del texto, lo que a su vez había hecho olvidar que el impreso aportaba a la expresión escrita, además de un modo de difusión considerablemente amplio, posibilidades de comunicación visual que resultaban inconcebibles anteriormente. En otras palabras, gracias a la ocupación del espacio mural por parte de la tipografía, la letra se liberó de su estatus escritural para convertirse en objeto independiente, en este caso icónico.

El cartelista de la década de 1920 descubrió que disponía, al contrario de lo que se había creído hasta entonces, de un material perfectamente homogéneo. Como la imagen, la letra se revelaba en efecto como algo para ver, era una sugestión para los ojos, inmediata y muda como la imagen, y como ella poseedora de significaciones esencialmente indecibles. La letra no debía su riqueza semántica al lenguaje del que sin embargo era resultante: procedía del espectáculo en el que se inventó un papel y constituyó una historia.

Así, es curioso observar cómo estos cartelistas prestaron todos atención a los valores gráficos de la letra, hasta el punto de que algunos fueron ellos mismos creadores de alfabetos. Y una vez más el que destacó en este sentido fue Cassandre, que en 1929 diseñaría el *Bifur*, un tipo publicitario construido según las más puras normas funcionales, y con vocación de futuro.

Con motivo de su lanzamiento, la casa Deberny & Peignot editó un espécimen titulado *Divertissements typographiques*, en el que escriben lo siguiente: «Ni Cassandre ni nosotros hemos querido hacer una cosa “bonita”. Hemos querido cons-



Marcel Jacno, cartel para el Festival de Teatro de Avignon (1964).

truir un tipo publicitario: suprimir en cada letra lo que es inútil para distinguirla de las demás, con el riesgo de despojarla, si se toma aisladamente, de su fisonomía habitual. Este carácter no pretende en absoluto sustituir a las formas del pasado. Sencillamente marca un cruce de caminos que puede ser interesante explorar».

Más tarde Charles Peignot confesaría que su intención era romper con la tipografía de inspiración renacentista y con influencias novecentistas: «Con el *Bifur*, pusimos fin a una época de la tipografía pero, a la vez, demostramos que el funcionalismo llevado gráficamente a su rigor más extremo no podía ser sino una fuente de inspiración para el futuro de la tipografía». ⁴³

Se puede adivinar así la clara influencia que ejercieron las vanguardias no sólo en la concepción del cartel francés, sino además en la intencionalidad rupturista que suponía la creación de nuevos tipos en ámbitos más comerciales de la Europa de la época.

43. Peignot, Jérôme, «El texto y la imagen», en el catálogo de la exposición *El espectáculo está en la calle; el cartel moderno francés*: Colin, Carlu, Loupot, Cassandre.

El Estilo Internacional. Las Escuelas de diseño de Basilea y Ulm

El consumo siempre ha sido la base sobre la que reconstruir una economía, y fundamentalmente aquellas que han sufrido los avatares de una guerra que ha dejado vacías las arcas estatales. El sistema empresarial se apresurará, a finales de la década de 1940, a aceptar cualquier medio que estimule el consumo; así proliferarán las agencias de publicidad, los talleres de cartelismo y las ventas —copia, pirateo y rediseño— de tipos.

Por otro lado, la destrucción de las fábricas de tipos en Europa durante la Segunda Guerra Mundial supuso el tener que empezar prácticamente de cero en muchos países. Este hecho, junto con las fundiciones americanas intactas, forzó a los fabricantes europeos a producir tipos a toda prisa para competir con los diseños comerciales que empezaban a dejarse ver en el Viejo Continente. Por esta razón, los tipos europeos producidos durante los años de posguerra

carecían en su mayoría de suficiente interés desde el punto de vista artístico o expresivo, pues estaban pensados para el consumo rápido y la recuperación inmediata del mercado. El «estilo», en estos casos, suele estar a caballo entre las recreaciones nostálgicas de fuentes decimonónicas, el diseño de tipos vulgares para uso corriente —texto corrido, titulares, publicidad polivalente...—, y los caracteres de fantasía para disfrazar con un aire lujoso, de *glamour*, cualquier impreso con tal de sobrestimar comercialmente el producto.

De la misma manera que las vanguardias reaccionaron contra la decadencia de la sociedad europea de principios del siglo xx, el Estilo Internacional surge como contraposición a este caos estilístico de los años cincuenta, retomando curiosamente argumentos similares a los que ya desarrollara la Bauhaus, aunque eliminando el carácter didáctico de la libre experimentación y creando una aún más rígida normativa con el fin de hacer del diseño una disciplina científica que no diera lugar a interpretaciones estéticas, ni que hiciese vislumbrar mínimamente cualquier rastro de expresividad individualista, por lo a-funcional. A su vez, el eclecticismo de los años sesenta, el diseño pop y la psicodelia serían respuestas al Estilo Internacional.

Philipp B. Meggs, como muchos otros historiadores del diseño, localizan las raíces del Estilo Internacional en *De Stijl*, la Bauhaus y la Nueva Tipografía.⁴⁴ De hecho sus progenitores, Theo Ballmer y Max Bill, estudiaron tipografía en la Bauhaus, y conservaron el principio filosófico de alcanzar la claridad, antes que un estilo individualista, en la comunicación impresa. Y otro de sus teóricos, Gui Bonsiepe, llega a establecer el principio oficial de la historia del diseño en 1919, cuando Walter Gropius inaugura la Bauhaus.

En un artículo publicado en la revista *Ulm*, en 1965,⁴⁵ Gui Bonsiepe compara constantemente el programa y los objetivos del Instituto de Ulm con los de la Bauhaus —sabiéndose herederos de sus enseñanzas—, pero con la visión de una nueva sociedad en la que la industria y, sobre todo, las tecnologías de la comunicación han cambiado



44. Meggs, Philipp B., *Historia del diseño gráfico*.

45. Bonsiepe, Gui, «Education for visual design», *Ulm*, n° 13-14, marzo de 1965, recogido en Bierut y otros, *Looking closer 3. Classic writings on graphic design*.

drásticamente. Al mismo tiempo, redefine el diseño como «comunicación visual», puesto que centran sus estudios en las técnicas y los medios de comunicación modernos, tales como el cine, la televisión, los sistemas de impresión masiva y lo que llaman las «industrias de la comunicación».

Pero serían dos los centros de enseñanza centroeuropeos, con proyectos curriculares similares aunque diferenciados, los que se sucederían en la generación de lo que también se conoce como «Estilo Suizo»: la *Gewerbeschule* de Basilea (Suiza) y el *Hochschule für Gestaltung* de Ulm (Alemania Occidental). Por un lado, la Escuela Profesional suiza de Max Bill se basa en la idea de que el artista debe utilizar las ciencias exactas, mientras que el cientifismo del *HfG* de Ulm, dirigido por Tomás Maldonado, se preocupa más por la preparación práctica con fines industriales y de la producción en masa, y ambos frente a la Bauhaus de Gropius (de la que se suponen herederos), basada en un modelo de conjunción artística y técnica.

Por otra parte, mientras que el método suizo se construía sobre principios matemáticos, el Instituto de Ulm fue un paso más allá en el campo científico e introdujo la semiótica en su currículum. La semiótica tenía tres ramas: la semántica, el estudio del significado de los signos y los símbolos; la sintáctica, el estudio de cómo se conectan los signos y los símbolos entre sí y se ordenan en un conjunto estructural; y la pragmática, el estudio de la relación de los signos y los símbolos con sus usuarios. Este repliegue sobre la esencialidad del signo y la estructura propia del mismo se configuraría como la característica principal de la estética moderna.

El Instituto de Ulm también demandaba a sus estudiantes que explicasen sus respectivos razonamientos, y el resultado fue un diseño tipográfico carente de individualismo, pero dinámico en un sentido universal. Sin embargo eran conscientes del aspecto «humanístico» de la tipografía en la vida diaria, y reconocían la afinidad y procedencia del campo artístico: «La Escuela de Ulm da gran importancia a la manera en que el diseño está relacionado con la



Max Miedinger, portada del catálogo promocional del tipo *Helvetica* (1968).

ciencia, de la misma forma en que el diseño está relacionado con las artes». ⁴⁶ Sin embargo la figura del diseñador no era en absoluto equiparable con la del artista: «El artista interpreta. El diseñador no hace de intérprete. El diseñador dirige sus esfuerzos hacia la mejora inmediata del entorno humano. El artista muestra cómo afecta este mundo al individuo. Hasta ahora el arte ha sido el área arquetípica de la experiencia estética». ⁴⁷

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

Además, los principios de la retórica griega fueron revisados y adaptados al lenguaje visual, equiparándolo con el lenguaje hablado. Defendían que se escribe con las mismas formas retóricas, modos y expresiones que cuando se habla, pero que es necesario distinguir aquellas formas que son portadoras de significado y las que simplemente tienen una función articuladora del mensaje verbico-visual: «La figura retórica visual/verbal es una combinación

48. Bonsiepe, Gui, «Visual/verbal rhetoric», *Dot Zero*, nº 2, Nueva York, 1966, recogido en Bierut y otros, *Loking closer* 3.

de dos tipos de signos cuya efectividad comunicacional depende de la tensión entre sus características semánticas»,⁴⁸ dejando de lado las sintácticas.

Dicha retórica estaba por supuesto reglada, y al diseñador tipográfico sólo se le permitía una serie de recursos visuales limitados a los puramente estructurales como el estilo y cuerpo de los caracteres y sus combinaciones, y el espaciado entre letras y líneas, además del color. La palabra podía llegar a distorsionarse hasta la ilegibilidad por un exceso de efectividad visual, en cuyo caso debía ser repetida íntegramente dentro del contexto.

Por otra parte hay que tener en cuenta que el diseño era considerado como un servicio a la sociedad, y que por tanto el diseñador debía tener conciencia moral de su profesión, pero siempre ligada a los parámetros de la economía y el comercio, aunque entendiendo el diseño como producto cultural: «Una educación sobre el diseño debe enfrentar la mente del estudiante hacia su responsabilidad social e inmunizarlo contra las tentaciones de considerar la producción y la distribución de bienes y servicios exclusivamente como una cuestión de negocios. El diseñador visual es responsable de la cultura visual de la sociedad en cuyo sistema comercial es un medio y no un fin».⁴⁹

49. Bonsiepe, Gui, «Education for visual design», *op. cit.*

Así, frente al diseño publicitario, que Bonsiepe define como «comunicación persuasiva», plantea un redireccionamiento de la creatividad tipográfica hacia la «comunicación no persuasiva»: «El mundo de los sistemas de señales de tráfico y los displays para máquinas, el mundo de la comunicación para fines educativos, el mundo de la representación visual de los hechos científicos, ofrecen muchas oportunidades y desafíos al diseñador visual».⁵⁰ Esta concepción mecanicista estaba directamente unida al cientifismo de Ulm, pero a su vez era una forma de venerar los sistemas industriales y la era mecánica, llevando las últimas vanguardias hasta hacerlas desprenderse de sus dependencias artísticas y de cualquier resto de los métodos artesanales. El diseño de la modernidad manifestó así una fe ciega en su origen técnico, que sin embargo propició el asentamiento definitivo del elemento tipográfico en la co-

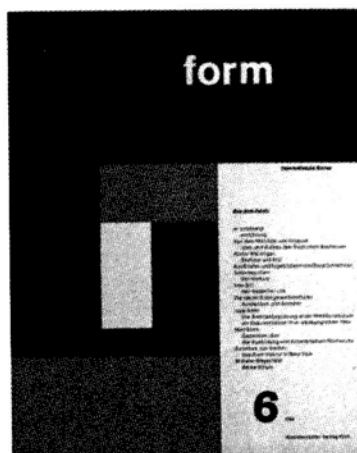
50. *Ibidem.*

municación visual, y el cénit de las tipografías de palo seco como una categoría ya madura de la paleta tipográfica.

Con la descripción teórica y práctica de los recursos y figuras retóricas del lenguaje, y la afirmación de que «la información sin retórica es un sueño imposible», los diseñadores de la Modernidad abogaban por la utilización de la tipografía «desnuda y muda» en la publicidad con el fin de reforzar el mensaje, sin tener que echar mano de recursos plásticos que se encontrarían más cerca de la expresividad artística que de la «comunicación visual». Se trataba por tanto de una forma de provocar imágenes —figuras— mentales a través de la lectura del texto que, combinado con imágenes fotográficas, proporcionasen una inmediatez de comprensión aunque eliminando en todo lo posible la capacidad expresiva o evocadora de la forma de la letra. De hecho, la publicidad contemporánea se basa en estos principios de retórica visual formulados por Bonsiepe.

Se podría decir, por tanto, que lo que intentamos definir como *tipografismo* fue desterrado de las producciones de la Modernidad, y en concreto de las influenciadas por las enseñanzas de la Escuela de Ulm. Sin embargo ésta sería precisamente la característica principal —por no decir única— del *tipografismo moderno*: el hecho de que la forma de las letras, de palo seco —frías, enjutas, universalistas, funcionales—, y su disposición estructurada en una retícula, planificada con fines puramente legibles —quizá con algún guiño dinamizador o algún juego visual que refuerce el mensaje del texto, pero sin florituras—, les confiere entidad propia.

Es decir, el *tipografismo moderno* se definiría por su ausencia de intención expresiva y por el carácter funcional de la letra, algo que ya se había intentado incluso hasta en la Nueva Tipografía, sin conseguirlo del todo. Esta huida de lo artístico es lo que le hace darse de bruces a cada paso contra una plasticidad propia, de una fuerza demoledora, en la que el intento por contener la energía visual hace que



Max Bill, portada para *Form* (1959).

rencia histórica para reinventarse a partir de nuevos códigos relacionales que permitían generar formas y variaciones teóricamente infinitas.

Sin embargo Ruder defendía «la disciplina, la serenidad y la objetividad» como «las principales características de la tipografía ahora y en el futuro, ya que su naturaleza misma queda determinada en gran parte por su dependencia de la técnica y de la funcionalidad».⁵² Este precepto casi militar obedece a los valores básicos de legibilidad y simplicidad que, al limitar las opciones tipográficas y restringir los parámetros creativos, obligaban al diseñador a ir a lo esencial. Y esta esencialidad de la tipografía, del objeto impreso, no era otra que la legibilidad, fuera de lo cual carecía de sentido.

Por otro lado esto les permitió —según su concepción— alcanzar el ideal utópico de la «escritura neutra, ajena a toda consideración nacional», ya que las asociaciones que se podían establecer entre diferentes tipografías con el lenguaje de su país de origen (Garamond con el francés, Bodoni con el italiano, Caslon con el inglés, etc.) limitaba su uso por supuestas «restricciones estéticas». Además, según esto la paleta tipográfica que cabía utilizar era necesariamente muy pequeña, ya que la simplificación era el resultado de la evolución tecnológica, y la dispersión de esfuerzos iba en contra de tal progreso.

La universalización de la escritura pasaba entonces por la limitación de las opciones, renunciando al valor cultural de la creación tipográfica en aras de la funcionalidad. Se reconocía así el atractivo que encierran las formas singulares de las grafías que nos resultan ilegibles por el desconocimiento del idioma que encierran,⁵³ pero se advertía que esto se debía al hecho de no reconocer lo realmente importante: el mensaje y el texto, por lo que se impone el carácter visual o incluso artístico, algo que no debería suceder nunca en uno lecturable.

Debido a todo esto, las investigaciones en cuanto al desarrollo de nuevos tipos se encaminaban hacia la economía —visual y de medios—. En la Escuela Suiza, Emil Ruder daba clases de tipografía en las que se experimentaba

52. *Ibídem.*

53. En este sentido véase también Warde, Beatrice, *op. cit.*

con el contraste, las texturas y la escala que ofrecían la *Univers*, aunque se centraban en desarrollar tipografías destinadas a la lectura, en las que la legibilidad y la funcionalidad del tipo eran los parámetros fundamentales. Armin Hofmann, otro de los profesores de la Escuela de Basilea, desarrolló una filosofía basada en el lenguaje elemental del punto, la línea y el plano, y sustituyó la dependencia pictórica del diseñador con la armonía dinámica de los elementos tipográficos. Su libro de 1965, *Graphic Design Manual*, era un manifiesto de los principios elementales. Pero estos desarrollos venían motivados más por la exploración que por la experimentación, ya que el propósito natural de la tipografía era la función comunicativa.

Sin embargo podemos hablar de la *tipografía suiza* como de expresividad funcional, ya que la creación formal es indisociable en la composición tipográfica, en tanto que comunicación visual. El propio Ruder reconoce que la tipografía posee dos aspectos diferentes —su «finalidad práctica» y la expresión de «un lenguaje artístico formal»— que están determinados por la época, y señala las obras venecianas del siglo xvi como una «época privilegiada en la que forma y función se alían en un armonioso equilibrio».

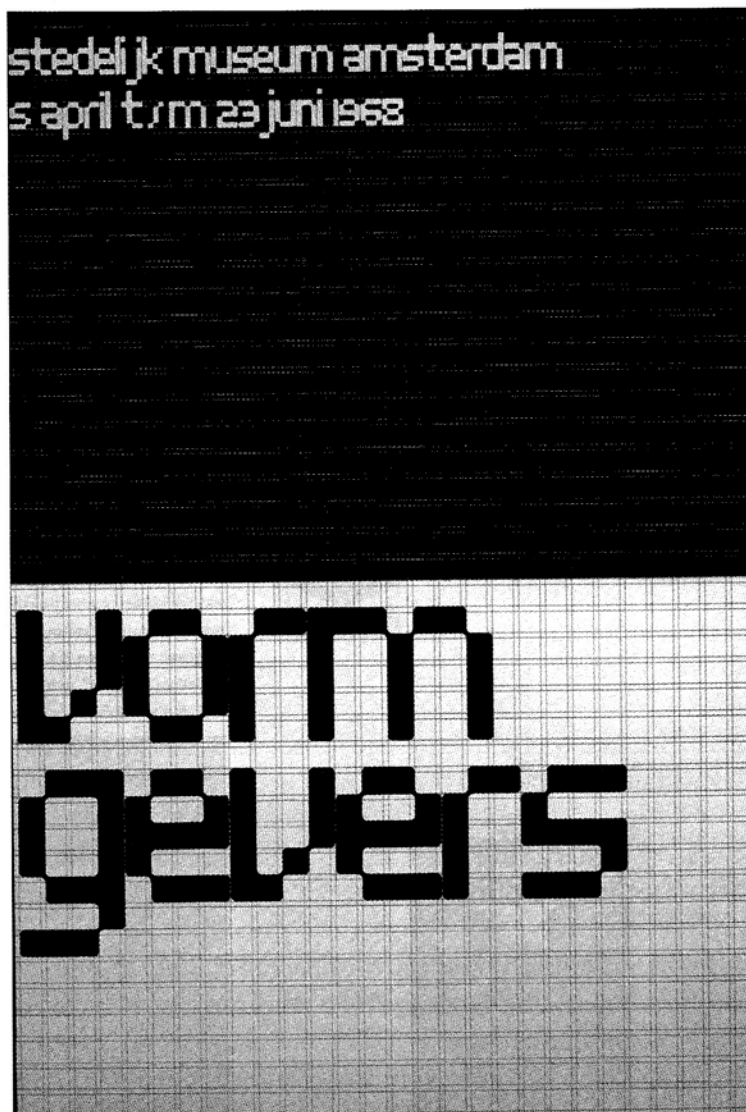
Este equilibrio entre forma —lecturabilidad— y función —legibilidad— se hacía imprescindible, ya que la «exuberancia barroca» de la primera relega a un segundo plano a la segunda, como sucedía en el Futurismo y el Constructivismo del período de la Bauhaus. Sin embargo las composiciones visualmente débiles no invitan a la lectura, con lo que se pierde la función principal de la tipografía. Es por esto que el propio concepto se fisura al abrir el campo a la variación y, como en la Nueva Tipografía, el tipografismo se evidencia en el juego de letras, palabras y grupos de texto que se conforman en una especie de danza, en «elementos perfectamente legibles dentro del espacio», que «son al mismo tiempo figuras que se mueven por el escenario del papel».⁵⁴

54. Frutiger, Adrian, «Prefacio», en Ruder, Emil, *op. cit.*

De esta manera, diseñadores de formación «suiza» como Paul Rand, Herb Lubalin, Bradbury Thompson y otros,

alcanzan un estilo personal en el que se desvinculan ligeramente de los esquemas modernos que concebían la palabra y la imagen como una dualidad irreconciliable. Y aunque mezclando planteamientos modernos con otros artísticos y particulares, abren el camino a la Posmodernidad, aunque con la losa de la legibilidad aún a sus espaldas.

En el caso de Lubalin la reunión de la iconicidad verbal sigue aún los pasos racionalistas y estructuralistas de la Mo-



Wim Crowell, cartel para una exposición (1968).

derinidad, pero crea un juego semántico en el que el lector ha de implicarse directamente para descubrir la palabra en la imagen y viceversa. De esta forma proporciona un significado visual a un concepto aunque sin recurrir de forma abierta a la generación de un elemento formal. A estos juegos tipográficos, que le harían mundialmente reconocido, los definió como *tipogramas*, y en ellos evidencia la fuerza de cada carácter. La misma palabra, «traducida» en caracteres diferentes, proporciona mensajes distintos y tiende a provocar emociones: «Pienso que las palabras pueden convertirse en imágenes, y crear así una reacción emocional definitiva en el espectador o el lector. *Mother and Child* procede de este análisis; siempre me han dicho que la reacción emocional frente a esta creación sobrepasa largamente lo que podría haber provocado cualquier otra expresión gráfica».

Estos resultados fueron la confirmación de la muerte de unas enseñanzas que degeneraron en un manierismo eclecticista, por la pérdida del componente expresivo frente a una normalización castradora en la que un exceso de limpieza funcional se convierte en asepsia esterilizadora, lo que generó producciones mediocres.

Quizá se piense que una reacción contemporánea al diseño moderno fueran el Pop Art y el diseño psicodélico —como los carteles de Victor Moscoso, por ejemplo—, pero dichos movimientos no fueron más que ejercicios de mercadotecnia y modas superficiales de consumo juvenil impuestos desde Estados Unidos, antes que verdaderos experimentos en busca de un nuevo lenguaje visual. La rebelión por apariencia siempre ha sido un pozo de vacuidad.

Situacionismo y punk

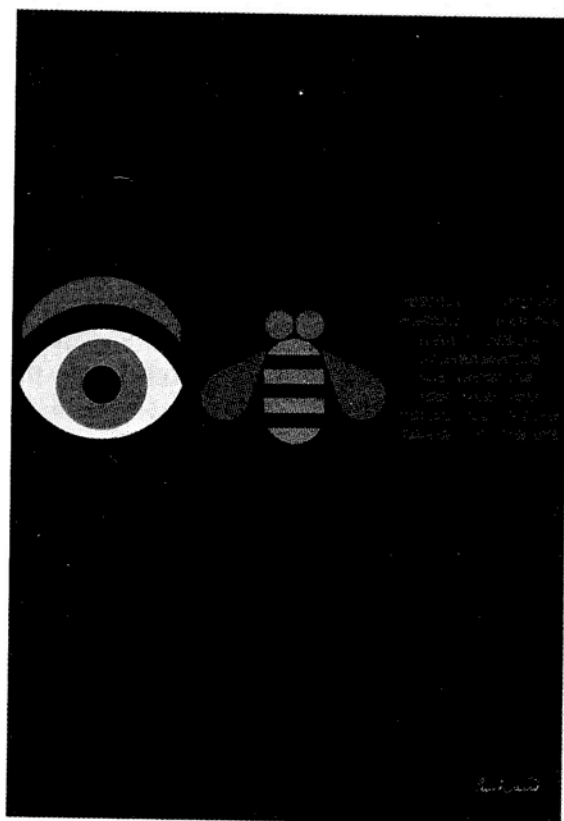
55. Véase Balius, Andreu, «La gráfica en el movimiento situacionista», en *Grrr* n° 5, Barcelona, otoño-invierno de 1999.

A priori no existe como tal un *tipografismo situacionista*, y casi ni siquiera una gráfica propia, aunque hay autores como Andreu Balius⁵⁵ que se lo llegan a plantear seriamente. No niego que las teorías de Guy Debord, Gil J. Wolman o Raoul Vaneigem influyeran en algún otro movimiento o

ésta se desborde. Esta energía contenida es la que estallaría en manos de Wolfgang Weingart, la «oveja negra» de Basilea.

De hecho nada que escape al control directo del diseñador y que se encuentre fuera de los parámetros previstos en el proyecto pertenecen al mismo, llegando incluso a ser considerados como errores. Para diseñadores como Emil Ruder, que sería profesor de la Escuela de Basilea, «los resultados producidos por la espontaneidad y el azar de hecho contradicen la naturaleza de la tipografía que está basada en la claridad y en proporciones precisas».⁵¹ Ningún detalle que pueda considerarse accesorio ha de perturbar la funcionalidad de la letra, lo que en muchos casos tiene como resultado una tipografía del todo inservible incluso para los propósitos modernos, debido a su extrema rigidez. Esto se debió a que la tipografía moderna renunció a su he-

51. Ruder, Emil,
Manual de tipografía.



Paul Rand, cartel
publicitario para IBM
(1981).

manifestación visual, pero dentro de lo que fue la propia Internacional Situacionista no se desarrolló ninguna vía gráfica de forma intencional ni premeditada.

La *Internacional Situacionista* (1957-1972) fue una escisión de la *Internacional Letrista* (1952-1957) por parte de la facción izquierdista, separada a su vez del *Letrismo* francés (creado en 1946) cuando se vio dominado por las influencias estetizantes de Isidore Isou. Todos ellos partían de la oposición a todo lo que se estaba haciendo en aquel momento, y en concreto supuso una reacción al vacío dejado por la Segunda Guerra Mundial. No sólo pretendían crear una nueva estética artística, sino que sus principios apuntaban a nuevas formas en todos los dominios, siendo la Internacional Letrista el movimiento que se centraría más en la búsqueda de «nuevos procedimientos de intervención en la vida cotidiana», que dictarían a su vez las intenciones ideológicas del Situacionismo.

Sus planteamientos eran más políticos que artísticos o estéticos, pues no pretendían crear nuevas formas literarias ni de expresión, sino un modo de enfrentarse a la vida cotidiana en función de exploraciones «provisionales» que se diluyesen al mismo tiempo en la provisionalidad de dichos planteamientos. Sin embargo, es innegable la influencia de las ideas situacionistas en el desarrollo del arte último del siglo xx, a pesar de que ellos mismos no se reconocían como movimiento artístico.

Resulta por tanto paradójico hablar de una «estética situacionista» y mucho menos de tipografismo —en la misma medida que es irónico definir un arte Dadá—, pero la coherencia conceptual de la inherencia del arte y la vida genera de forma espontánea una serie de manifestaciones estéticas. Como señala Balus, «utiliza los mismos códigos del lenguaje visual que la propia sociedad maneja y le son familiares»,⁵⁶ como el cómic y la publicidad. Podríamos pensar entonces que estamos cerca del Pop Art, pero aunque de partida los elementos son los mismos, la intención es justo la contraria. Mientras que el Pop era una manifestación artística de corte puramente capitalista, el Situacionismo pretendía influir en la sociedad a través de «la apropiación

**El Situacionismo
no premeditaba
generar ninguna
manifestación visual
propia.**

56. *Ibidem*.

ción y reorganización creativa de elementos preexistentes» con el fin de acercar la reflexión a la calle. Es el *détournement* o «tergiversación»; darle la vuelta a las cosas para mostrarlas tal como son, e incluso reutilizarlas para crear un discurso totalmente nuevo.⁵⁷

En el «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional», documento fundacional de la Internacional Situacionista (1957), Guy Debord declara: «Tenemos que significar de una vez por todas que no se ha de llamar creación a lo que no es más que expresión personal en el marco de medios creados por otros. La creación no es la conciliación de los objetos y las formas, sino la invención de nuevas leyes sobre estas relaciones».⁵⁸

El *détournement* es entendido como un juego de subversión, en el que el «corta y pega», la descontextualización, la apropiación y la «revisión» son utilizados de forma lúdica para la creación de una nueva cultura proletaria. De hecho está basado en los principios de analogía de imágenes de la poesía moderna, que consigue relacionar elementos dispares mediante el simple enfrentamiento de los mismos, con fines políticos y comunicacionales: «La tergiversación no sólo conduce al descubrimiento de nuevos aspectos del talento; al chocar frontalmente con todas las convenciones legales y sociales se convierte en un arma cultural poderosa e infalible al servicio de una verdadera lucha de clases. La gratuidad de sus productos es la artillería pesada que atravesará los muros de la inteligencia. Éste es el sentido real de una educación artística proletaria, la primera etapa hacia un comunismo literario».⁵⁹

Por otra parte, la construcción de *situaciones* era una forma de crear «ambientes momentáneos de la vida» con el fin de recuperar el sentimiento frente al control estatal y de la industria capitalista, que estaban aniquilando la concepción humanística de la sociedad y sustituyéndola por otra económica. El desorden y la autoexpresión se conformaban entonces como armas políticas de proyección estética: «La construcción de situaciones comienza tras la destrucción moderna de la noción de espectáculo.

57. Nótese la «similitud» con las ideas sobre la deconstrucción (Derrida) y la muerte del autor (Barthes), coetáneas al situacionismo.

58. Debord, Guy, «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional», recogido en *Internacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista «internationale situationniste»* (1958-1969), Madrid, Literatura Gris, 1999 (vol. 1).

59. Debord, Guy y Wolman, Gil J., «Métodos de tergiversación», *Les Levres Nues*, nº 8, mayo de 1956, recogido en *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radikales livres, 1998.

»En una sociedad sin clases no habrá más pintores, sino situacionistas que, entre otras actividades, pintarán.»⁶⁰

Las *situaciones* eran entendidas además como una manifestación del espacio urbano como el entorno natural para el desarrollo cultural de la expresión proletaria. Para ellos —como para el *graffiti*— toda la ciudad era un inmenso espacio gráfico. Queda claro por tanto que, junto con el *détournement*, las *situaciones* conformaron la estética situacionista que se vería reflejada en la gráfica del movimiento estudiantil parisino de mayo del 68. De hecho, muchos de los estudiantes de Nanterre habían leído fervorosamente textos situacionistas como *Miseria en el medio estudiantil*⁶¹ y las obras de Guy Debord o de Raoul Vaneigem, y no esperaban gran cosa de la Universidad en la que habían dejado de creer.

En estos carteles la letra conforma un solo espacio junto con imágenes serigrafiadas, en los que la estética viene dictada por las consignas y el impacto urbano que supone la invasión de la ciudad. El diálogo que generó entre los activistas universitarios y la población de París supuso un vuelco momentáneo de los sistemas comunicacionales establecidos. Desde el punto de vista práctico, demostraron que las teorías situacionistas funcionan... al menos durante un par de meses.

Este modo de actuar es claramente anarquista —en el mejor sentido—, pues genera un discurso inmediato y no dirigido entre los miembros de un colectivo social, en contra de los canales y los códigos dictados por el aparato del poder establecido, algo que evidencia a su vez la dependencia del arte para con el sistema capitalista. No existe por tanto un tipografismo claro, desde el momento en que no podemos hablar de una gráfica definida, pero la conjunción inextricable de palabra e imagen es evidente.

El movimiento situacionista no murió realmente con la disolución de la *Internacional* en 1972, sino que vio cómo inmediatamente otro movimiento de origen juvenil y proletario tomaba el relevo al otro lado del Canal de la Mancha. La política conservadora y la decadencia social del

60. Debord,
«Informe sobre la
construcción de
situaciones...».

61. «El estudiante
ignora que la
Universidad se ha
convertido en una
organización
—institucional— de
la ignorancia, que
todos sus profesores
son unos cretinos...»

Reino Unido proporcionaban por aquel entonces un caldo de cultivo similar al que el presidente De Gaulle había creado en Francia unos años antes.

Neville Brody lo define así: «Durante los últimos años de la década de los setenta el Punk reveló la descomposición industrial y social no sólo a través de su iconografía... sino con el uso de las fotocopadoras, que trasladaban la degradación humana a la degradación del proceso».⁶² Con el paro, la melancolía y la desilusión flotando en el ambiente, la anarquía era vista como algo creativo. El estilo y la moda se convirtieron en un importante medio de autoexpresión: «Cuanto más exhibicionista, mejor».

Los abanderados —tanto ideológica como estéticamente— del Punk británico fueron los *Sex Pistols* que, de la mano de su mánager Malcom McLaren y de su director artístico Jamie Reid, crearon toda una iconografía coherente con las bases del mismo, aunque acabara convirtiéndose en un producto comercial más. Sin embargo, el sentido de subversión del movimiento punk es claro heredero del movimiento francés, en particular las nociones de subversión del *statu quo* por diversión —algo que también era propio del Dadaísmo—, desarrollando los aspectos creativos de la cultura de la ciudad.

La raíz de dicha estética hay que buscarla en los primeros trabajos de Reid, cuando trabajó a principios de la década de 1970 de grafista para la revista *Suburban Press*, en la que se editaban textos situacionistas que el propio Reid se encargaba de recortar porque le parecían excesivamente largos. Por aquel entonces el *détournement* estaba a la orden del día en la prensa *underground*, lo que propició la creación de los principios de la estética Punk.

Esta imagen fue desarrollada conscientemente por Jamie Reid en el proceso de creación para los *Sex Pistols*, proporcionando al Punk su agresivo e identificable vocabulario gráfico: tipografías mezcladas y letras recortadas de periódicos y folletos publicitarios, colores brillantes de caja de detergente, toscas fotorreducciones, formas recortadas o rasgadas y distribuciones espontáneas. El sentido de este diseño anárquico e irreverente tuvo un enorme impacto en

62. Wozencroft, Jon, *The graphic language of Neville Brody*.



Jamie Reid, portada de un *single* de los Sex Pistols (1977).

las actitudes represoras de la significación del diseño. Introdujo una visión liberada, suelta, formas de trabajar menos restrictivas y un nuevo interés por las autopublicaciones y las revistas urbanas. Pero de todas formas la intención de Reid no era crear un catálogo artístico o revolucionar la profesión del diseño, sino que la motivación de sus creaciones era fundamentalmente de agitación política, y su modo de actuar al respecto era totalmente *amateur*.

Esta desacralización del diseño dinamita los preceptos que hasta entonces habían sostenido el diseño gráfico profesional, abriendo las puertas a los movimientos predigitales y las consecuencias que tendría más tarde con la aparición de los sistemas de edición electrónica y los ordenadores personales en la década posterior. De hecho, como señala Steven Heller, «el Punk simbolizaba el fallecimiento de la hegemonía Moderna».⁶³ En la misma medida, el tratamiento tipográfico cambiaría radicalmente, no tanto como lenguaje sino como estructura visual y como elemento gráfico independiente.

63. Heller, Steven, «Cult of the Ugly», *op. cit.*

La predigitalidad

New Wave

A mediados de los años sesenta, algunos estudiantes de la Escuela de Diseño de Basilea se revelarían contra Emil Ruder y Armin Hofmann, a los que criticaban su enseñanza excesivamente dogmática. A la cabeza de esta «Nueva ola» destacó un joven grafista particularmente brillante: Wolfgang Weingart. El impacto de sus trabajos fue tan grande que en 1968, con 27 años, se convirtió en profesor de la *Gewerbeschule*. Sin embargo los planteamientos de Weingart eran paradójicamente inaceptables para la ortodoxia docente del centro, ya que de hecho su filosofía partía de la libre experimentación a través de la ruptura de las reglas tipográficas, para lo que la única vía era conocerlas a la perfección. Esta escisión con los planteamientos modernos estaba motivada a su vez por una concepción de carácter lúdico⁶⁴ del diseño tipográfico frente a la rigidez fundamentalista suiza.

64. Weingart, Wolfgang: «La tipografía es un juego sin normas».

Su formación como componedor de textos y su trabajo como aprendiz de composición le obligaron a aprender de memoria toda una serie de soluciones *correctas* a los problemas de diseño que aparecían en los manuales de tipografía. «Parecía como si todo lo que me interesaba estuviera prohibido: cuestionar la práctica tipográfica, cambiar las normas y revalorizar su potencial. [...] Me vi obligado a provocar a esta tediosa profesión y ampliar al máximo las capacidades de la tipografía para finalmente poder demostrar que la tipografía era un arte.»⁶⁵ Así, su desprendimiento del Estilo Internacional si bien partía del conocimiento de las *normas*, se encaminaba hacia la búsqueda de la artisticidad tipográfica y la reivindicación de su plasticidad, dentro de la práctica profesional.

65. Weingart, Wolfgang, *Typography: my way to typography*.

Weingart empezó por rechazar el «estilo» en que se había convertido la tipografía moderna con la finalidad de abrir la concepción tipográfica en la vía de la comunicación visual que proclamaba la Escuela. Empezó a destruir, una por una, todas las fórmulas y convenciones postuladas por

Himmelstein
Blau
Beige

hängender
hängender
weißer Punkt
weiße Kapelle

Kalkes
Steinwand
Steinide

hängender
hängender
weiße Treppe
weißer Anker

In Grün
roter Himmel
schwarze Gestalt
wirkliche Gestalt
blauer Schatten
weißes Licht

Schatten
Licht
Licht von Weiss
Kubische
Kubische
Steinplattenplatz

verwundenes Boot
Steinwand
beiger Sand

steuendes Meer

Hydromat
Oktober 1981

0012 Erstens: Die Typogr. ist nicht nur das Mittel, um wichtige
Botschaften eindeutig zu transportieren. Es ist die Möglichkeit, sich
0013 gerade in ihrer Zweideutigkeit. Die Typogr. hat das Vermögen, von Sinn, Aussage
und Design-Ideologen, verdrängen zu können. Sie ist ein Mittel, um
Sondern ihre gestalterischen Möglichkeiten zu erweitern. Sie ist ein
0014 was ausserhalb ihrer selbst ist. Sie ist die Vermögen, die Typographen zu Typographen
seine gestalterischen Fähigkeiten zu schärfen. Sie ist ein Mittel, um
Spielraum, Kommunikation, nationale Identität zu fördern. Sie ist ein
Einschätzung des Publikums, wie unser
0015 Zweitens: Die Typogr. ist ein Mittel, um die Welt zu verändern.
verändern lässt. Sie ist kein totaler Gewinn. Sie ist ein Mittel, um
0016 anrufen, per Telefon oder per Post. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu verändern.
Welt. Oder wenn, dann sieht sie aus, als ob sie nicht da ist. Sie ist ein
Masseninfektion, Sowohl als auch. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu verändern.
0017 aber im grossen und ganzen. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu verändern.
auch nicht gerade eine. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu verändern.
Kreativität birgt. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu verändern.
Zuschneider.

177

rar y leer, entender mi mundo de imágenes como reflejo del tiempo en el que surgieron». ⁶⁶

Su enérgica forma de enseñar en Basilea influyó fuertemente en la nueva generación, incluidos muchos estudiantes extranjeros que, atraídos por el sobrio estilo suizo, llegaron para encontrar a Weingart practicando lo contrario, lo que supondría la puerta a la Posmodernidad. De hecho los primeros diseños posmodernos de April Greiman y Daniel Friedman no son otra cosa que una evolución natural del diseño moderno; no en vano ambos estudiaron en la Escuela de Basilea con Weingart y Hofmann.

Es evidente que las visiones de Weingart, Friedman o Greiman no eran predominantes en su época, y podrían enmarcarse dentro de un cierto continuismo conceptual y formal. A pesar del camino experimental abierto por Weingart en el campo de la composición tipográfica, estos primeros diseñadores posmodernos manejaban aún las reglas de la tipografía fijadas por el Estilo Internacional y no consideraron directamente el texto como un elemento potencialmente plástico en búsqueda de nuevas formas, sino que deambulaban en torno a la idea de la liberación de la letra. Sin embargo este tímido reciclaje de la tipografía moderna en busca de una cierta expresividad se extendió por todo el continente europeo como una ráfaga de aire fresco y, por supuesto, se exportó a Estados Unidos, donde escuelas de diseño como la Cranbrook, la Rhode Island School of Design y el California Institute of the Arts (Calarts), lo tomaron como un principio curricular fundamental. Para estos centros, la investigación principal, fruto de la experimentación suiza, versaba sobre un nuevo expresionismo tipográfico en función de la doble naturaleza —plástica y lingüística— de la letra, con el fin de generar nuevos códigos estéticos que ampliasen los parámetros de la comunicación visual.

Posmodernidad

El diseño gráfico posmoderno no fue una simple reacción contra el Estilo Internacional. Tras de él se escondían pro-

fundos cambios conceptuales enraizados en una nueva cultura y nuevos valores sociales. Pero en lo que concierne al diseño, el Posmodernismo había sido levantado por jóvenes creadores que se enfrentaban a un campo en el que las vacas sagradas campaban a sus anchas, y en el que, si querían introducirse, debían destacar a toda costa. Muchos de ellos lo consiguieron mediante el simple principio de romper generacionalmente con todos los planteamientos anteriores, enfrentándose a los viejos profesionales en agrios debates.

Por un lado desconfiaban abiertamente de los ideales progresistas que blandía la Modernidad, lo que ya de por sí hizo tambalear los principios del diseño en un primer momento. Por otro, el lenguaje gráfico era descaradamente irreverente a los ojos modernos, pues usaban armas que llegaron a ser tan características de la Posmodernidad como la apropiación, la parodia, el homenaje o pastiche de estilos pasados; y en definitiva cualquier otro recurso que sirviese para desacralizar algo que se había convertido en manotrético, mediante el juego y la ironía, con el fin último de hacer del diseño algo divertido.

Según Rick Poynor, «la complejidad y el exceso gráfico se han convertido en la norma»⁶⁷ del diseño posmoderno, lo que Omar Calabrese definiría acertadamente como «neo-barroco», pues la interpretación del significado en las realizaciones posmodernas está completamente abierta, llegando incluso en algunos casos a la libre alegoría. No hay en ellos una vía de acercamiento clara, no se plantean soluciones de antemano, sino que los resultados se generan a partir de la concepción problemática del mismo significado.

Esto tiene que ver a su vez con aquella muerte del autor que preconizaba Barthes, según el cual el constructor del significado ya no era éste, sino el propio lector, quien se habría apropiado así del significado a través de la interpretación. El objetivo de los diseñadores posmodernos, siguiendo los planteamientos barthesianos, no era limitar las lecturas a unas pocas interpretaciones —como en la Modernidad—, sino abrir las posibilidades interpretativas

67. Poynor, Rick, *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*.

68. Ibídem.

mediante el ofrecimiento a participar en la generación de dicho significado, a través de estructuras moldeables. Sin embargo, como señala Poynor, «en esa estrategia, no había ni el más mínimo intento de aniquilación del autor»,⁶⁸ sino una intención encubierta de reafirmación artística.

Muchos críticos, sobre todo estadounidenses, reclamaban la figura del diseñador-autor como aquel capaz de desarrollar proyectos de diseño y que a su vez fuera capaz de escribir para utilizar las palabras como herramienta de investigación y arma de poder. Creo que precisamente en el campo de la investigación gráfica y la expresión visual es donde reside la fuerza y el poder del diseñador gráfico. El diseño es y debe ser su mensaje, y la reflexión el producto de su producción y el proceso de autocrítica sobre el mismo. Al igual que Ellen Lupton, no considero necesario que los diseñadores se conviertan en escritores, tal como reclaman Steven McCarthy o Anne Burdick, sino simplemente en *pensadores del diseño*. Algunas voces críticas ya han señalado que el problema de los diseñadores es que no leen, y la mayoría de éstos ni siquiera están abiertos a escuchar otras opiniones que no sean las suyas. Tengo sin embargo la fútil esperanza de que esto cambie con las próximas generaciones.

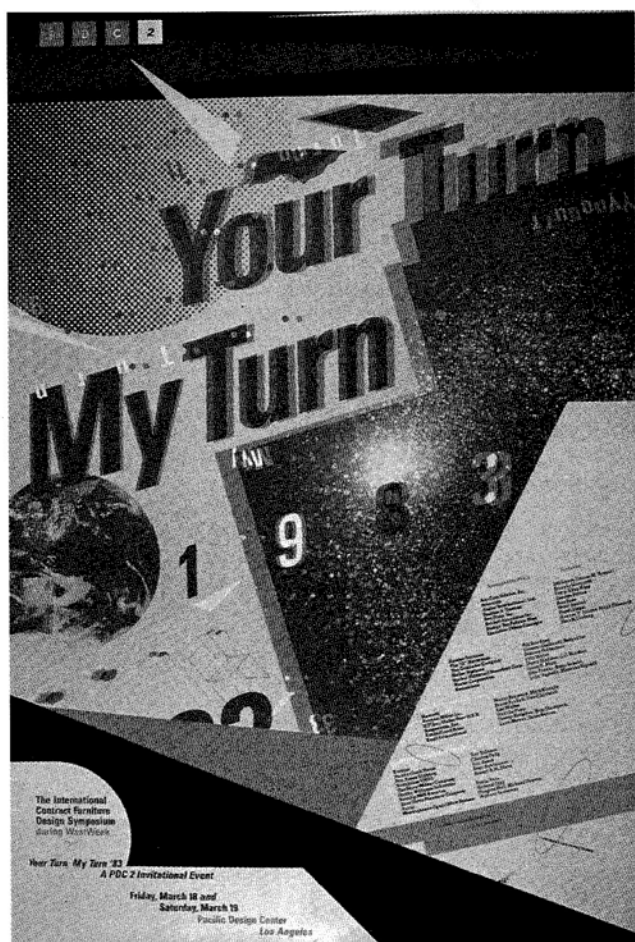
69. Ibídem.

El problema fue —sigue, y seguirá siendo— que lo que unos desarrollan desde el punto de vista teórico y/o experimental, otros lo toman como un simple recetario que enseguida se convierte en manual de estilo para toda una generación de diseñadores. «Si el diseño de Cranbrook se había introducido en la teoría [...] los proyectos comerciales de Why Not de finales de los años ochenta y principios de los noventa utilizaban recursos visuales muy parecidos para conseguir un efecto mayoritariamente estético. [...] el objetivo era utilizar un diseño *excesivo* para entretener e involucrar al lector».⁶⁹ Esto no es Dadá, y tampoco es deconstrucción, simplemente es posmoderno en su esencia: una vuelta al espectáculo mediático contra el que tanto luchó Debord.

Por otra parte, el gran debate tipográfico de la Posmodernidad fue el de la legibilidad. Es lógico pensar que una

de las conquistas de la Modernidad se viese amenazada por aquellos experimentos «irracionales» que hasta entonces estaban destruyendo sistemáticamente todos y cada uno de los logros conseguidos por la profesión. El hecho de jugar con parámetros estéticos simples era incluso bien visto, pero la legibilidad, el reconocimiento del discurso de la letra y el texto, siempre han sido tabú en la tipografía. De todas formas el tema no era nuevo, e incluso el tipógrafo Eric Gill declararía en 1931 que «la legibilidad se reduce, en la práctica, a simplemente lo que uno está acostumbrado»,⁷⁰ idea que sería retomada en la década de 1990 por Zuzana Licko, definiéndola como lecturabilidad.

70. Gill, Eric, *An Essay on Typography*.



April Greiman, cartel para el Pacific Design Center (1983).

71. En el Prólogo de Badius, Andreu, *Type at work. Usos de la tipografía en el diseño editorial*.

Además, como señala Raquel Pelta, «uno de los temas centrales de la Posmodernidad (fue) el paso del logocentrismo al iconocentrismo»,⁷¹ por lo que incluso la letra se convirtió en imagen pura, quedando relegada su función verbal a un plano muy lejano, hasta llegar a desaparecer o resultar inútil en muchos casos. ¿Existe por tanto un tipografismo posmoderno? Evidentemente sí, aunque la reflexión sobre la iconicidad de la letra no es tal, puesto que ni siquiera se plantea: simplemente se usa la tipografía como un elemento más de la producción gráfica, sin distinción alguna entre las distintas categorías o jerarquías semiológicas que defendía la Modernidad.

4

Panorama en la era digital

Deconstrucción y feísmo

Con la pérdida de valores fijos y la ausencia de una metodología que guiase los pasos de los diseñadores contemporáneos, y puesto que la ruptura total con la Modernidad supuso el desprendimiento de las formulaciones racionalistas y la desacreditación en la linealidad de la historia, el diseñador posmoderno se encontró de repente ante una situación de total orfandad en el campo teórico. El rechazo radical al racionalismo paracientífico moderno abrió el campo a la libre experimentación y la más rabiosa autoexpresión individualista —frente a las limitaciones universalistas del movimiento moderno—, pero llegó un momento en el que todo aquello nadaba en el más absoluto vacío conceptual.

La recuperación de dicho anclaje vino dada por la interpretación de las teorías postestructuralistas del lenguaje, surgidas en el entorno de la filosofía en Francia en la década de 1960, y su injerto en el diseño gráfico. En concreto su punto de partida fueron las enseñanzas que en determinados centros de Estados Unidos se impartían durante la década de 1980, como ya he señalado.

El caso más destacado fue el de la Cranbrook Academy of Art, que estuvo hasta 1996 bajo la dirección de Michael y Katherine McCoy —la que a finales de los sesenta estuvo expuesta al método de la Escuela Suiza, trabajando en Unimark con Massimo Vignelli y Herbert Bayer—. Ella fue sobre todo la impulsora de la relectura de los textos que el filósofo francés Jacques Derrida desarrollase en torno a la teoría sobre la «deconstrucción del lenguaje», casi veinte años atrás, tras una conferencia en Estados Unidos.¹ Dichas

1. Véase Derrida, Jacques, *De la gramatología*.

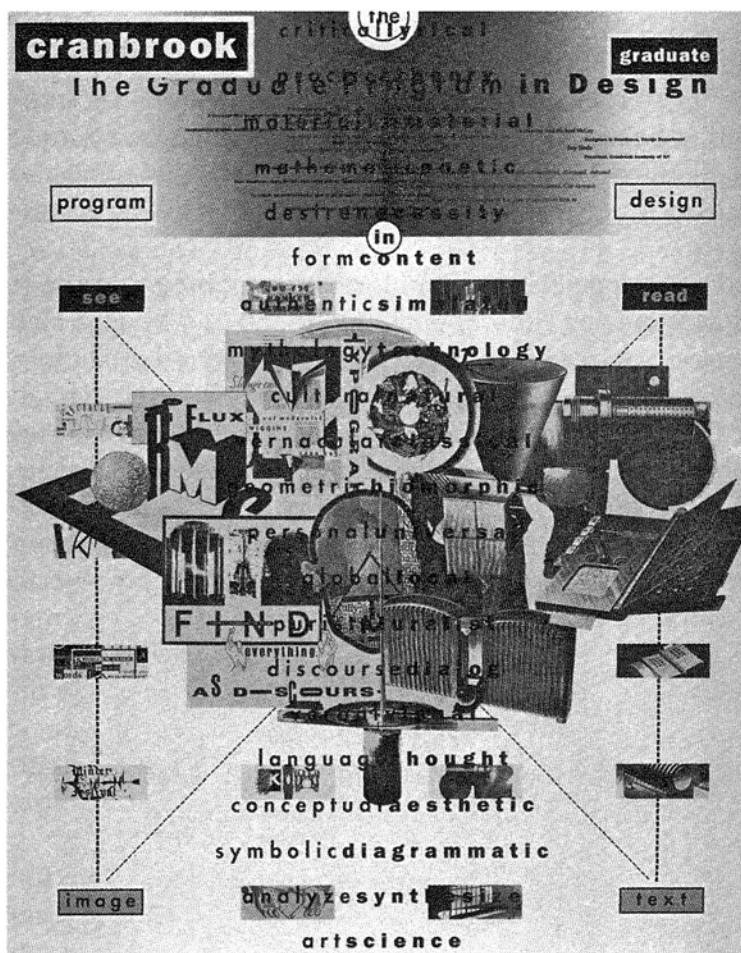
teorías estaban enfocadas más hacia una nueva concepción de la escritura, en la que el alfabeto se convertía en «la representación absoluta», y afectaban por tanto directamente a la concepción sobre la tipografía —siempre, insisto, en el campo de la literatura.

Para el postestructuralismo el discurso literario es entendido como la pluralidad de textos en uno, donde el significado —fruto del logocentrismo y que a su vez se enraíza en el fonocentrismo de la cultura occidental— deja de ser algo trascendental, según lo cual existirían tantos significados como textos. De la misma manera, el lector tendría un papel predominante en la creación del discurso literario, pues no se considera una sola lectura sino tantas interpretaciones como lectores de un mismo texto. Es la teoría del lector como autor que también defendiera Barthes.

Por esta misma razón el *lenguaje* que se deriva de esta pansignificación es la propia interpretación en sí, que no viene determinada por el autor, sino que es fruto de la *lectura*. No hay un código, sino una ausencia de jerarquías significativas. La deconstrucción no pretende refundar los conceptos establecidos, ni siquiera crear otros nuevos; más bien se trata de mutar el orden del texto con el fin de obtener una nueva lectura adaptable.

Los signos carecen de jerarquía puesto que no se establecen códigos cerrados ni análisis objetivos: el contexto sociocultural —y sobre todo el lector— es el que dicta los suyos. No hay sin embargo una intencionalidad individualizadora de la creación o generación del nuevo discurso, sino más bien una lectura y creación colectiva del mismo, algo que ha sido mal interpretado por aquellos que huían del diseño uniformador de la Modernidad. Ellen Lupton lo explica así: «El interés del postestructuralismo en la apertura del significado ha sido incorporado por muchos diseñadores como una teoría romántica de la expresión individual: puesto que la significación no está determinada por las formas materiales, los diseñadores y lectores comparten la creación espontánea de significado. Las interpretaciones son íntimas y personales, generadas por la sensibilidad de cada autor y lector».²

2. «Laws of the letter», en Lupton, Ellen y Miller, J. Abbott (comps.), *Design Writing Research. Writing on graphic design*.



Katherine McCoy, cartel para el programa de diseño de la Cranbrook (1989).

La destrucción del texto no es el objetivo de las teorías postestructuralistas, sino la refundación de las categorías significativas con el fin de hacer que funcionen de formas diferentes. Las antiguas no son inútiles, siempre que sirvan como base para replantearse las nuevas, y no a través de su demolición sino de su interpretación. Deconstruir no significa destruir, sino fragmentar la totalidad, deshacer el orden estructural en el que la propia desorganización conlleva la significación.

La deconstrucción no aportó gran cosa a la práctica del diseño gráfico, puesto que estas reacciones y plásticas ya se activaron con las vanguardias. Sólo aportó una nueva más-

cara al diseño gráfico posmoderno, que por las prisas no se aplicó con propiedad. Se llegó a ella a través de la barroquización y la pérdida de los valores fijos que el diseño posmoderno había rechazado de lleno. No era una creación de nuevas teorías, sino la justificación necesaria al nihilismo que rechazaba las convenciones del diseño gráfico por sistema.

La complejidad del mundo contemporáneo hizo que se buscasen explicaciones paradójicamente racionales a algo que se estaba escapando de las manos de los diseñadores. No es extraño por tanto que dichas reflexiones surgieran en el ámbito académico, del que quizá no deberían de haber salido. Como señala Rick Poynor: «Muy pocos diseñadores que trabajaban de un modo *deconstruccionista* hicieron alguna referencia directa a la deconstrucción en un sentido teórico ni demostraron un conocimiento directo de los pensadores y textos deconstruccionistas. Para la mayoría de los diseñadores era simplemente una moda pasajera, un estilo lamentablemente erróneo, y los escasos diseñadores y críticos que entendían la deconstrucción, o confiaban en sus posibilidades para la comunicación gráfica, se apresuraron a señalar que éste era un punto de vista inadecuado».³

3. Poynor, *op. cit.*

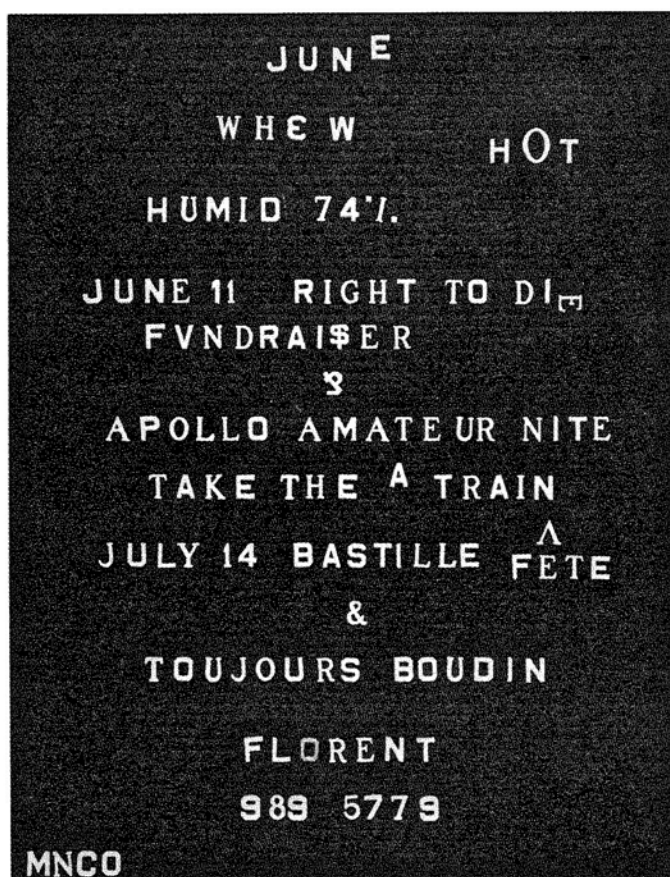
El diseño gráfico acabó asumiendo la deconstrucción igual que asumió el diseño moderno: volviendo a los recetas y los debates superados, como con el tema de la legibilidad. Quizás fuera éste el gran logro de la deconstrucción en el diseño gráfico: el hecho de que unos cuantos diseñadores —desgraciadamente no muchos— se replanteen el significado de su profesión, de que se reavive el debate sobre una disciplina que —tras la Posmodernidad— se creía ajena a cualquier teorización, y la inquietud que durante los últimos años ha surgido en torno a determinados temas.

El problema surge una vez más cuando no se entiende la teoría y nos quedamos con el estilo: «En los años ochenta, el diseño deconstruccionista era una actividad aparentemente *underground* y más bien subversiva, que se llevaba a cabo en departamentos de academias y era vista con suspi-

cacia por muchos profesionales. A principios de los noventa tuvo el favor popular. [...] En el campo del diseño, a mediados de los noventa, el término deconstrucción continuaba sin ser comprendido». ⁴ Quizá sólo unos pocos supieron ver y entender lo que significaba el postestructuralismo y hacer una interpretación acertada de las teorías derridianas. Aun así, sólo eran interpretaciones, *lecturas*, por usar un término deconstructivo.

Pero ¿por qué el diseño tipográfico es la vía natural del deconstructivista? Por las mismas razones que fue invadido el diseño gráfico en general: se usaron unas teorías prestadas que funcionaban como prótesis perfectas para justificar la visualidad de la letra, algo que, como he intentado explicar a lo largo de todas estas páginas no era nada

4. Ibídem.



Tibor Kalman, anuncio
impreso para el
restaurante Florent
(1987).

nuevo. Sin embargo la tipografía de la década de 1990 necesitaba consolidar la idea de la forma como portadora de significado y recurrió a una teoría lingüística que defendía la visualidad del texto y que recurría a las soluciones gráficas para ilustrar conceptos difíciles o sutiles contradicciones en los significados, lo que destruía la diferenciación tradicional entre visualidad y verbalidad. Derrida entendía la escritura no como una herramienta más del lenguaje o la mala transcripción de la palabra hablada —según los parámetros estructuralistas— sino como el elemento más importante de la conformación cultural y de la identidad social. La escritura es un medio de representación y no un simple transmisor de conocimientos. La función portadora se ve enriquecida por la significación de la escritura, y por tanto de la tipografía como su vehículo natural.

De todas maneras tampoco se llegó a una perfecta asimilación de dichos conceptos en la mayoría de los casos y, como sucediera en el conjunto de la disciplina, aquello acabó deviniendo en estilo, en un signo posmoderno más. Esto, junto al culto a la tecnología y a lo feo —por puro manierismo—,⁵ crearon el residuo de la deconstrucción que fue el *grunge*.

5. Véase al respecto Heller, Steven, «Cult of the Ugly», *Eye* n° 9, vol. 3, 1993.

***Grunge*. La desprofesionalización del diseño**

Poynor señala el *grunge* como el estilo en el que acabó convirtiéndose el diseño deconstructivista, que estaba preocupado por hacer partícipe al espectador de la experiencia gráfica partiendo de la apertura del significado, de manera que fuese él el constructor e intérprete de la pieza.

Pero ¿cómo se pretendía que el lector entrase dentro de un sistema de comunicación en el que desconocía los códigos? Quizás el problema fuera ése, que no existían códigos, precisamente para que el público crease los suyos propios. Sin embargo nunca se ha tenido en cuenta que este supuesto acercamiento a una cultura popular —algo nada nuevo, por cierto— parte de medios artísticos que, al menos en la última mitad del siglo xx, no se han caracterizado precisa-

Dead History

P. Scott Makela, fuente
para *Emigre* (1990).

ABCDEFGHIJK
LMNOPQRSTU
VWXYZabcdef
ghijklmnopqr
stuvwxyz012
3456789&@#

mente por su transparencia semiológica. De ahí que la deconstrucción haya devenido en estilo, lo que, junto con el eclecticismo finisecular, constituyó el campo perfecto para que se desarrollase el individualismo que derivó de la mala digestión de las teorías postestructuralistas.

Por otra parte, la desorganización del sistema educativo del diseño produjo, en torno a las décadas de 1980 y 1990, la generación de monstruos digitales, puesto que muchas escuelas y docentes entendieron que el diseño era simplemente técnica, habilidad en el manejo de unos programas a los que ahora cualquiera podía acceder. La tecnificación del diseño ha conducido a una enseñanza iletrada, a la pérdida de la teoría del diseño en las escuelas que favorecen la formación tecnológica frente a la intelectual.

Para rematar el panorama, los experimentos de David Carson y su «elenco de jóvenes diseñadores» en la revista de surf *Ray Gun* demostraron al mundo profesional que se podía hacer cualquier cosa y que esto era justificable con teorías apócrifas, si las circunstancias lo requerían.

Pero como sigue indicando Rick Poynor, el *grunge* «en cierto modo retrocedía aún más en el tiempo, utilizando los márgenes desgarrados y el grafismo sucio del punk».⁶

Sin embargo el *grunge* era lo que un famoso grupo de música punk llamaba «punk de postal»: algo que sólo te-

Más que aproximar
el diseño al público,
la interpretación
postestructuralista
lo hizo huir.

6. Poynor, *op. cit.*

nía «apariencia» de ser «enérgico, irrespetuoso y airado». Las diferencias entre el punk y el *grunge* son excesivas como para no darse cuenta de ellas.

Aunque ambos movimientos gráficos surgían de un entorno cultural no popular, el punk no se ganó precisamente la simpatía de la sociedad, mientras que el *grunge* llegó a encumbrarse como «el estilo de su tiempo». El primero surgía de la lucha de clases y de un entorno proletario carente de recursos materiales, mientras que el segundo había sido desarrollado por jóvenes bronceados al sol de Santa Mónica y que cabalgaban flamantes Macintosh nuevecitos. El primero tenía una visión moral del diseño a través de la expresión y de la comunicación de unos ideales de orden social, y en palabras de Tobias Frere-Jones, «para los diseñadores que desearan un repertorio no moderno e individualista, el *grunge* era un método atrayente de conseguir identidad propia».⁷

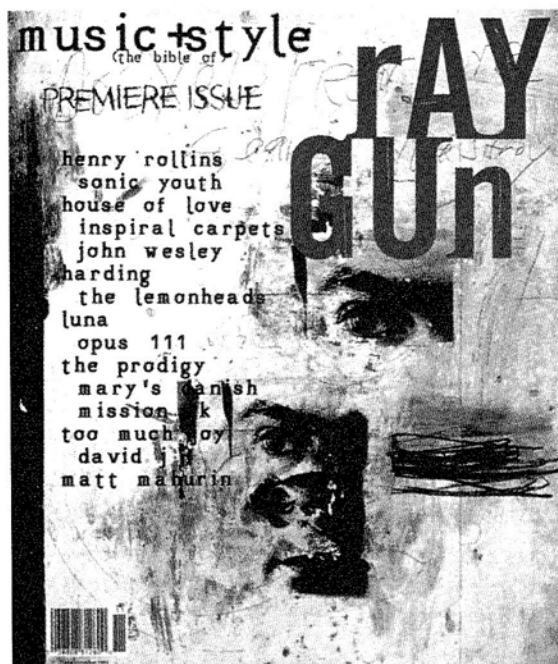
Resulta al mismo tiempo paradójico que, como señala este autor, un estilo que producía tanta suciedad usase una herramienta que proporciona tanta precisión. Toda la estética *grunge* aprovechó además la facilidad de acceso a la tec-

nología, la «democratización de la tipografía», para justificar sus gamberradas tipográficas, disfrazándolas de rebelión contra las normas establecidas.

La tipografía *grunge* se convirtió así en «las señales de la tribu» a través de una estética del error como respuesta a la decadencia artística de finales del siglo xx. Poco o nada legible, la tipografía pierde su primera razón de ser, aunque no carece de sentido. Un poco como los *tags*, los *graffitis*, establece un sistema de comunicación, de reconocimiento entre iniciados; el lenguaje adoptado funciona primeramente como significativo que como significado.

7. Frere-Jones, Tobias, «Towards the cause of grunge», *Zed*, 1994, recogido en Bierut y otros, *Looking closer 2. Critical writings on graphic design*.

David Carson, portada de la revista *Ray Gun* (1992).



Pero esta libre experimentación se enraíza a su vez en la falta de criterio teórico, ya que la manipulación de tipografías ya existentes —que era en realidad la tipografía *grunge*—, en manos de una nueva generación de diseñadores que se enfrentan a las vacas sagradas de la profesión blandiendo sus Macintosh, generó una nueva visión desacralizadora de la tipografía.

David Carson actuaba desde la más absoluta ignorancia del medio y sus prescripciones, tomando la intuición como método, y su éxito animó a auténticas jaurías de jóvenes diseñadores a imitarlo. Poynor apunta que esta forma de actuar, desde la intuición, revela en realidad «una amplia resistencia social a someterse a cualquier forma de autoridad impuesta desde fuera», una especie de actitud adolescente que se niega a admitir nada que no provenga de su entorno inmediato. De la misma manera, la visualidad del tipo procede de su fealdad y de lo no convencional, y en Carson se manifiesta con la utilización de «el peor tipo de letra a su alcance»,⁸ pero una vez más esto desembocó en estilo.

«Pronto quedó claro, a la vista de los trabajos de multitud de imitadores (de Carson), que sin un talento especial, lo más probable es que la *ilógica asociación* condujera simplemente al caos.»⁹

8. Blackwell, Lewis, *The end of print: The Graphic Design of David Carson*.

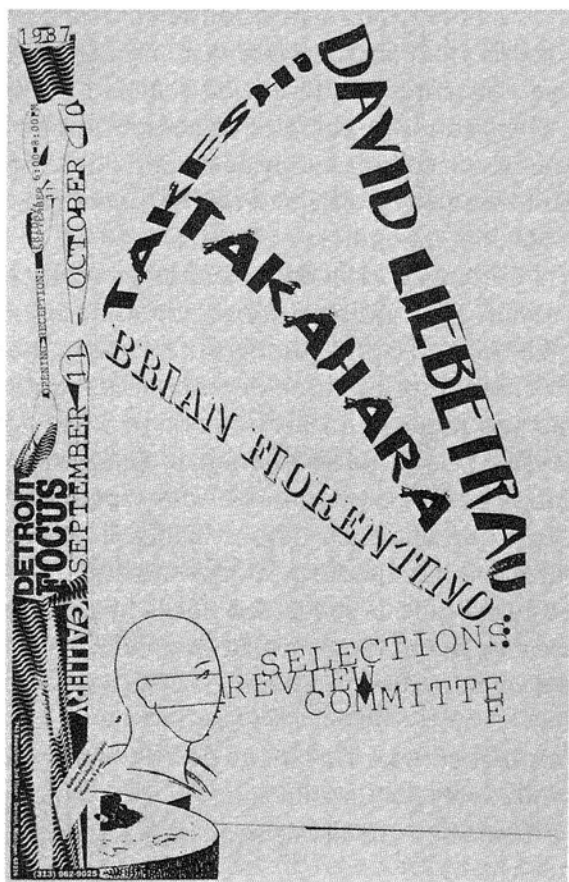
9. Poynor, *op. cit.*

Ed Fella: la disfunción aformal

Al contrario que Carson, Edward Fella basaba su método en un profundo conocimiento de las normas y las convenciones de diseño con el fin de transgredirlas, al igual que defendían Wolfgang Weingart o Tibor Kalman, entre otros muchos.

Fella fue uno de esos alumnos de la Cranbrook que se resistían a asumir abiertamente las teorías postestructuralistas que intentaba inculcarles Katherine McCoy. De hecho se matriculó en la academia tras treinta años de experiencia profesional en el campo del diseño publicitario y una formación fundamentalmente autodidacta.

Edward Fella, cartel para una exposición (1987).



Sus carteles para galerías de arte y locales culturales, así como las piezas en las que la tipografía está formada por letras dibujadas a mano, con un aire casual, sugieren que es naif, aunque nada más lejos de la realidad. En el fondo es un iconoclasta. Pero su forma de trabajar es una reacción ante un diseño «pedante» que se basa en la habilidad y el ingenio que sólo demuestran una pericia manierista. Sin embargo Fella no es un postestructuralista que usa la incoherencia gráfica y el diseño irregular con fines deconstructivos, sino que estudia rigurosamente estos elementos formales para conformar una marcada expresividad personal.

Para Fella, «la deconstrucción es una forma de exponer el pegamento que mantiene unida la cultura occidental»,¹⁰ pero matiza que lo que realmente mantiene la unión de la

10. Citado por Meggs, Philipp B., en *op. cit.*

tipografía es el espacio. De esta forma revela, como ya descubriera Mallarmé, que la esencia de la tipografía es la espacialidad, su capacidad para conformar la página como un conjunto uniforme en el que la tipografía es el principal elemento estructurador.

Por otra parte, su método preferiblemente manual recurre muy raramente al uso de ordenadores, aunque reconocía su apertura formal y la reflexión sobre el diseño estaban en cierta forma relacionadas con «el ámbito abierto del espacio digital». De hecho su trabajo es una continua investigación formal en la que todos los elementos y herra-



Edward Fella, portada del nº 17 de la revista *Plazm* (1998).

mientas se transmutan como si, en sus manos, renunciasen a su naturaleza para convertirse en otras, de manera totalmente coherente. Su búsqueda pasa por el aprovechamiento de casi cualquier elemento que pudiese estructurar ese nuevo espacio tipográfico.

Fella era plenamente consciente del componente visual de la letra y, como señala Meggs, «investigó el potencial estético de las formas de letra inventadas, de los espaciados irregulares, de los caracteres excéntricos, de los glifos personales y de las imaginaciones vernáculas»,¹¹ llegando en muchos casos a un tratamiento casi irónico de las formas de las letras. «El resultado (de sus experimentos tipográficos) recuerda la espontaneidad e improvisación del trabajo de un aficionado, con todos esos trazos garabateados de manera aparentemente aleatoria, sin una idea previa de cuál será el resultado final. Para interpretar la información, el lector tiene que disfrutar o sufrir las idiosincrasias de la forma.»¹²

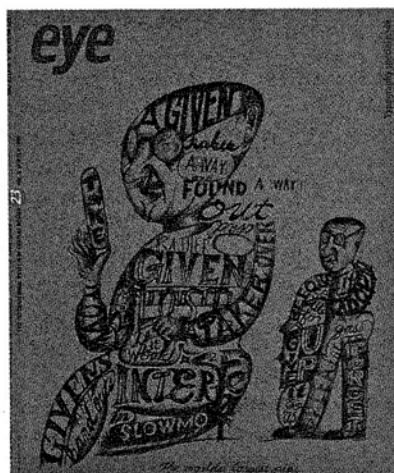
Todo ello participa sin embargo de esa irracionalidad lógica que caracteriza a Fella, lo que llevó a Rick Poynor a describirlo como un «experto en lo inapropiado». Es uno de los pocos profesionales que, partiendo de un entorno deconstructivista, consigue alcanzar una expresividad tipográfica personal que al mismo tiempo está hablando sobre la naturaleza y la función de la tipografía contemporánea, y siempre desde la más estudiada reflexión, con resultados exquisitos.

En realidad, como admirador de Barthes, sus creaciones tipográficas tienen más que ver con el origen caligráfico de la letra moderna, y de hecho la rotulación de letras es su pintura. Es una huida de lo convencional que entiende el diseño como expresión personal del diseñador. Su tipografía caligráfica es, parafraseando a Derrida, una manifestación de la diferencia que, al igual que a Sagmeister, le sirve para escapar de las limitaciones de los tipos genéricos.

11. Meggs, *op. cit.*

12. Baines, Phil y Haslam, Andrew, *Tipografía. función, forma y diseño.*

Edward Fella, portada para la revista *Eye* (1996).



FUSE

Pero quizás el gran hito de la experimentación tipográfica digital haya sido FUSE, un proyecto que nació en 1991 de la mano de Neville Brody y Jon Wozencroft con la vocación de ser una plataforma para «la investigación del lenguaje», en «un intento de aunar diseñadores gráficos, culturas populares y filosofía».

Sin embargo el propósito esencial de FUSE era tratar de desmitificar la tecnología digital ante la rígida utilización de los ordenadores que los convierten en herramientas de carácterseudorreligioso, con el fin de revelarlo como un simple instrumento de la comunicación. Para ellos «el mismo teclado es como la paleta del pintor o como un instrumento musical», y abogan por el uso del ordenador como una forma de retornar hacia la expresión y la emoción.

FUSE estaba concebida además como una publicación en soporte digital que pudiera cambiar en cada edición en la que el «tema» fuera la tipografía, es decir un campo de reflexión sobre la nueva condición formal de la tipografía digital de finales del siglo xx. Neville Brody explicó que FUSE deseaba reexaminar el lenguaje visual: de la misma manera en que la fotografía liberó a la pintura de su responsabilidad de representación, FUSE se proponía liberar a la tipografía de sus meras funciones de legibilidad. El nuevo cometido de la misma estaba planteado desde la organicidad del lenguaje, permitiendo que la redefinición del tipo pasase por la alteración del discurso tipográfico mediante la actuación directa en él.

El propio Brody defendía la «tipografía orgánica», refiriéndose a la pureza de las formas tipográficas como una falacia: «La tipografía es usada para expresar una reacción y un sentimiento interior; es lo que debe ser. No es un fenómeno natural, simboliza un proceso mental. Es básicamente orgánica, es una creación humana».¹³

Así, las propuestas experimentales de FUSE se basaban, muchas de ellas, en la interacción del teclado con la información digital contenida en las fuentes tipográficas cargadas. Esto produce otro tipo de discurso en el que la ti-

13. Wozencroft, Jon, *The graphic language of Neville Brody*.

pografía toma la palabra de forma autónoma, imponiéndose incluso al texto compuesto por el usuario.

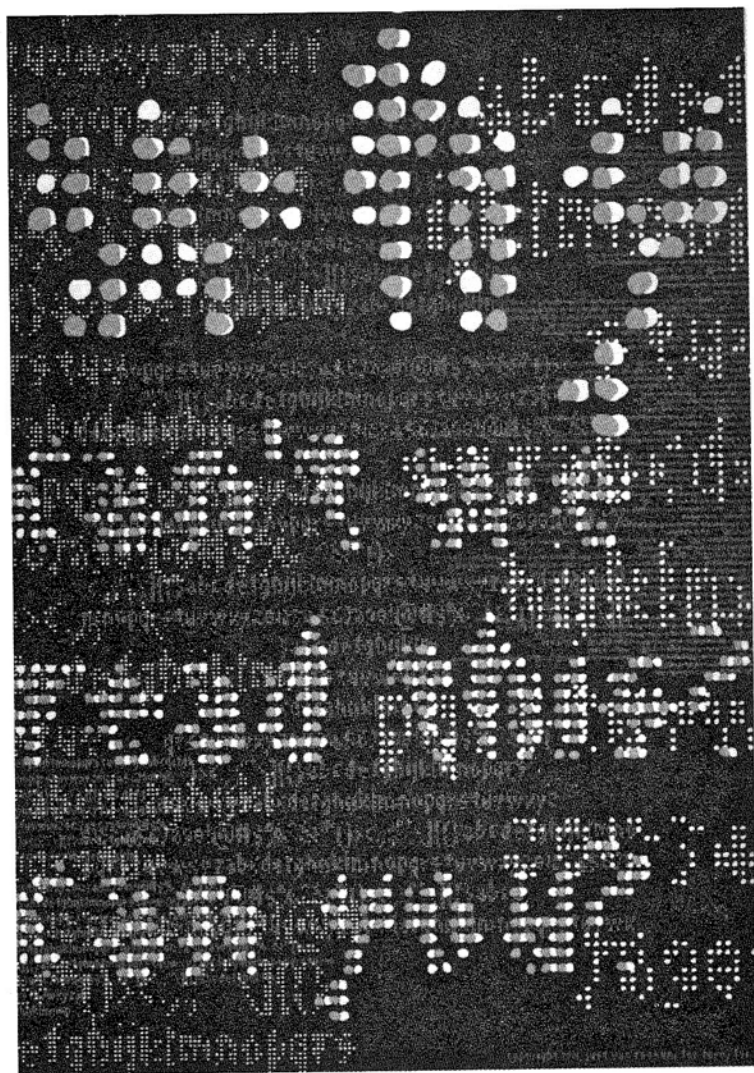
Sin embargo, para autores como Michael Rock la tipografía seguía aún ligada al *ductus*, y el reconocimiento de la letra como unidad de un sistema alfabético sólo permitía repetir las formas referenciales de manera infinita. Según Rock, la originalidad, la genialidad artística y la autenticidad siempre estarán limitadas a la imposibilidad de reinventar el alfabeto, por lo que FUSE no resultó ser más que otra remistificación de la letra.

«Justo bajo la superficie de todo este frenesí experimental subyace el deseo de resucitar los modos de expresión lingüística. Para algunos se encuentra el gusto de un pasado espiritual en el que los alfabetos poseían un carácter totémico. FUSE es un esfuerzo consciente de reinstaurar de nuevo en las letras una especie de poder mágico. Pero toda la retórica sobre las nuevas formas de escritura o una legibilidad adquirida ocultan el significado real del diseño experimental de tipos. FUSE no es en absoluto un proyecto sobre tipografía. El alfabeto no es un vehículo para la comunicación tanto como un telón o los puntos en común contra los cuales los diseñadores proyectan sus complejas narrativas. Mientras las formas asumen la superficie abigarrada del Posmodernismo, las cuestiones subyacentes indican que los proyectos como FUSE están profundamente arraigados en los objetivos de la experimentación vanguardista y la originalidad artística.»¹⁴

14. Rock, Michael, «10 Issues of Fuse», *Eye*, n° 15, invierno de 1994.

La digitalidad tipográfica

Popularmente, cuando se piensa en cuáles son las formas características de la tipografía digital, ésta se relaciona con las primeras tipografías modulares que decían aprovechar la baja resolución de las impresoras de autoedición iniciales. Sin embargo tales experimentos no eran nuevos ni siquiera a mediados de la década de 1980, ya que formalmente tienen sus raíces en algunos de los tipos que, a finales de la década de 1960, realizó el diseñador alemán

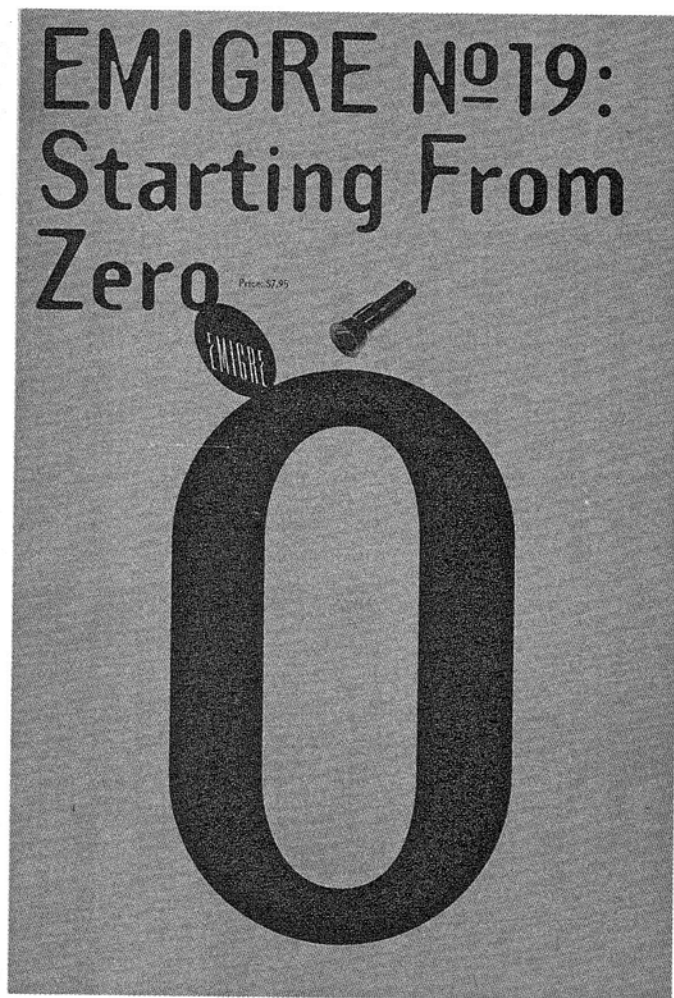


Just van Rossum, cartel para *Fuse* con su tipo *Flixel* (1991).

Wim Crowel, o incluso en aquellas que realizara Vilmos Huszár en el entorno de *De Stijl*.

La única diferencia por tanto surge de la celebración de la tecnología digital que ha generado una revisión plástica y conceptual de los planteamientos del diseño gráfico. No es sólo la tan cacareada democratización de la tipografía ni la accesibilidad tecnológica que proporciona el medio digital, sino una nueva visión a partir de un medio radicalmente nuevo. Es lo que podemos denominar como *digitalidad*.

Rudy Vander Lans y
Zuzana Licko, portada
del n° 19 de la revista
Emigre (1991).



15. Hay quien se plantea si «fundición» sigue teniendo sentido, cuando se ha desterrado el plomo. Quizás entonces también deberíamos dejar de hablar de «tipografía», pues ya no trabajamos con tipos móviles.

Esta nueva condición de la tipografía es la que ha propiciado que surjan fundiciones¹⁵ digitales independientes que proporcionan al público un enorme abanico de soluciones —e incluso problemas— tipográficos. La digitalidad ha conseguido revitalizar el debate tipográfico, e incluso las más enconadas polémicas sobre si hay que conservar los valores tradicionales o si se puede experimentar hasta la excentricidad, hacen de la tipografía un medio vivo e incluso hasta orgánico.

El problema surge cuando el debate se convierte en autorreferencial, generando una subcultura conceptualmen-

te elitista dentro de la propia cultura general del diseño. Esta situación, junto con la estulticia que provoca en ciertos sectores de la profesión la tecnofilia digital, hace que la tipografía sea vista desde fuera como algo de locos, una cosa exclusiva de un grupo de tarados mediáticos.

¿Estamos entonces en un cambio de dirección en el que la metodología del diseño no parte ya de unos preceptos teóricos sino que se deja guiar por la evolución de la tecnología o, incluso, por el puro placer lúdico de los diseñadores? La reflexión sobre la producción tipográfica, ¿se ha convertido en un subproducto de ésta?

Deberíamos quizá pararnos ante tanta saturación técnica y plantearnos cuál es la nueva significación de la tipografía y tomar conciencia de su irremediable plasticidad. No se trata tanto de establecer cuál debería ser, pues no creo que se deban fijar direcciones a algo que evoluciona como un ser vivo, sino reflexionar más sobre qué está pasando, por qué y hacia dónde nos conduce el presente.

Creo que aún estamos bajo los influjos de la Posmodernidad donde la tecnología se ha convertido en un escenario teatral y el proyecto en un fin en sí mismo, por lo que el mero espectáculo visual, por una primaria pulsión escópica, ha degenerado de forma inconsciente en la a-significación por pura saturación sensorial. Esta condición de efimeralidad del signo digital provoca que no percibamos más que formas en evolución perpetua, sin darnos cuenta de que incluso detrás de ellas puede desvelarse un significado.

Para Jeffery Keedy¹⁶ el aspecto más importante de la incidencia del ordenador en diseño no es la apariencia de la producción digital, sino el modo en que «el ordenador influencia la creación de signi-

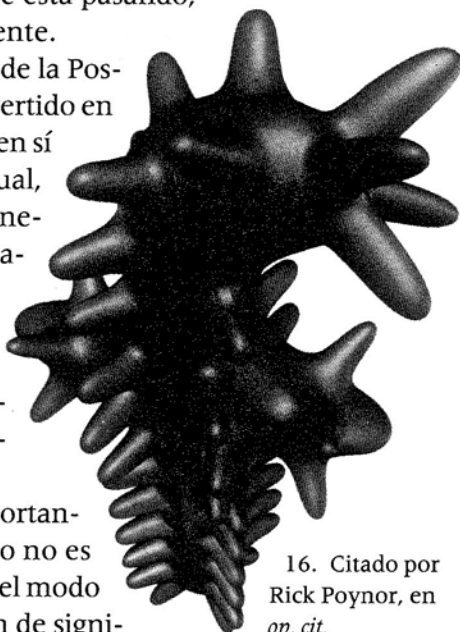
Fontshops Beowolf jumps over the lazy dog
and changes all experience of fonts

1234567890

Jetzt gibt es eine
Schrift, die aussieht,
wie von Hand
skizziert, obwohl sie
aus dem Computer
stammt. Beowolf von
FontShop

Erik van Blokland
y Just van Rossum,
fuente *Beowolf* (1990).

J. Abbott Miller, tipo
Polimorphous (1996).



16. Citado por
Rick Poynor, en
op. cit.



J. Abbott Miller, tipo
Rizhome (1996).

ficado». Sin embargo para Poynor la «tipografía digital atomizada» ha provocado la disolución de los significantes y los significados en la concepción colectiva de la misma.

Si, como señala Frutiger —entre otros—, la forma de la letra viene dictada por las herramientas que se utilizan para crearla, ¿cuál sería la forma adecuada para los procesos digitales de creación tipográfica?

Quizás el futuro de la tipografía pase precisamente por el tipografismo, o más específicamente por la organicidad de la letra digital. En palabras de Ellen Lupton, tipografías como *Template Gothic*, *Dead History*, *Beowolf* y *Narly* «han cambiado el limpio y mecánico paradigma del estructuralismo por un modelo que fusiona la biología y la tecnología».¹⁷

Precisamente Erik van Blokland y Just van Rossum, de *Letterror*, juegan con la idea de que la lectura pasa por la impercepción de las variaciones en la letra. Su mutabilidad perceptiva les permite crear tipografías en las que la forma está definida por una fórmula aleatoria integrada en el código de la fuente. En realidad están hablando del propio entorno digital. Es una manifestación más del diseño tipográfico posmoderno —quizá de los últimos coletazos realmente interesantes— y de la alternativa que supone frente al diseño tipográfico de la Modernidad y su visión universalista y uniformadora. El ordenador se convierte así en la herramienta total en la que cualquier resultado visual, independientemente del proceso que surja, participa de la misma naturaleza digital.

Ellos mismos manifiestan que el entorno digital permite infinitas posibilidades de creación, y que por tanto, «si es posible cualquier cosa, hay que probarlo todo».¹⁸

17. «Laws of letter», en Lupton y Miller, *op. cit.*

18. Van Blokland, Erik y van Rossum, Just, «RobotFonts», en Branczyk y otros, *Emotional digital. A Sourcebook of Contemporary Typographics*.

5

Breves conclusiones

Cuando Christian Dotremont editó y publicó en 1971 su *Typographismes*, seguramente no se imaginaba que la naturaleza de la letra cambiaría tanto, más de treinta años después. En su libro de experimentos con letras dibujadas que se asemejaban o intentaban acercarse a las tipográficas, estaba planteándose todo el cúmulo de cuestiones que el diseñador, el tipógrafo y el artista gráfico se habían planteado sobre la escritura. Curiosamente ya se preguntaba sobre la naturaleza, función y lenguaje de lo que he tratado de redefinir como *tipografismos* a lo largo de estas páginas, e incluso sobre algunos temas que no llegarían a surgir hasta la digitalidad:

Los raros tipografismos que juegan sobre la disposición interna de los elementos de tales letras tipográficas banales parecen los más interesantes, hacen pensar que habría que plantearse esta especie de análisis: ¿no llegaríamos así a renovar más el alfabeto tipográfico que por el simple redibujo (determinable ulteriormente, en este caso)? Aunque tenga que pasar (una vez dibujado el carácter, fundido o filmado, extendido) por un período de dificultades de lectura.

En resumen, ¿no convendría abordar el problema desde el espacialismo y por otra parte, probablemente al principio, desde el divertimento, para tener más oportunidades entre tanto barullo; no convendría, en particular, divertirse, dentro de la seriedad de la empresa, dislocar los elementos: variando los especialistas el dibujo de los caracteres; no sería necesario que los no especialistas lo modificasen hasta el principio mismo de su coherencia?

¿Habría que aproximar al mismo tiempo la escritura a la tipografía? El autor lo duda, ya que traza —de forma experi-

mental— los tipografismos como si escribiese y puesto que se acuerda a veces de manera natural de la escritura. Tiene tendencia a pensar que cierta hostilidad entre la escritura creadora y la objetividad tipográfica rigurosa (tan subjetiva, tan frívolamente como ha sido inventada) forma parte de las necesidades fundamentales, como se dice, del lenguaje.¹

1. Dotremont, *op. cit.*

Este lenguaje tipográfico definido por Dotremont se basaba en la tensión entre la creación escritural y el rigor tipográfico, pero hoy en día la composición electrónica ofrece, tanto a la creación artística como al mercado tipográfico, nuevos horizontes que permiten una liberación total de la letra. Ésta debe pasar a su vez por la comunicación, sin la que cualquier proyecto de diseño carece de sentido, aunque ese mensaje puede, de la misma manera, no ser otra cosa que un planteamiento, una pregunta o una base para el debate y el diálogo, que tan escasos son actualmente.

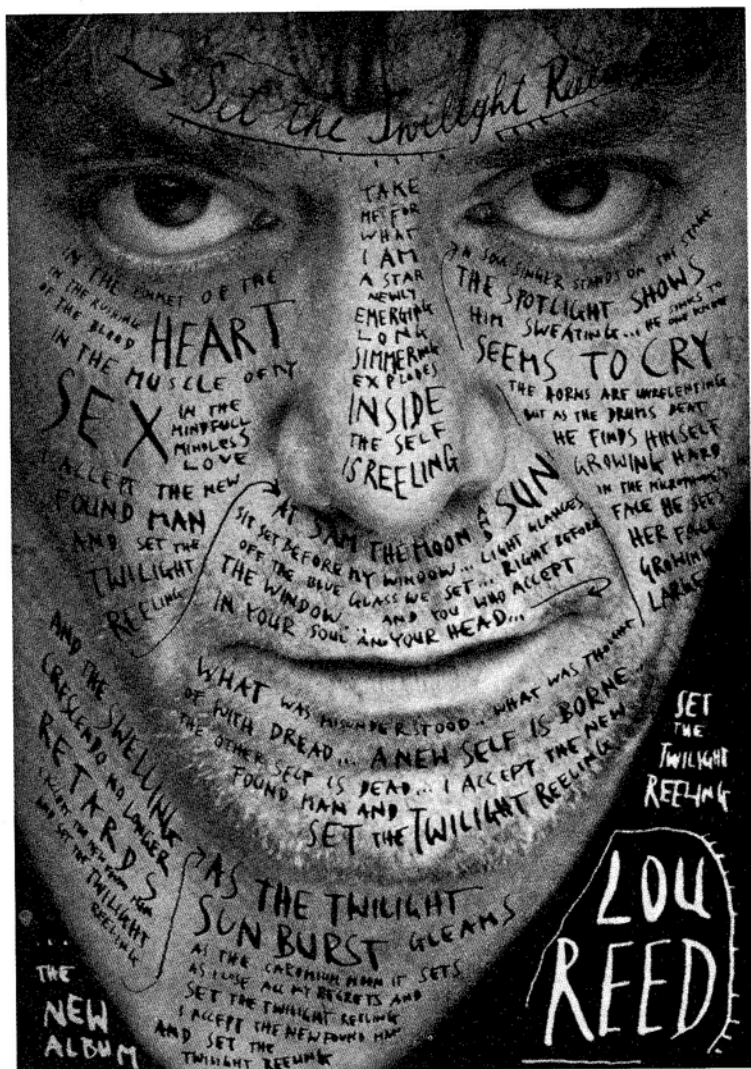
En este sentido Poynor afirma que «la mayoría de proyectos se proponen todavía comunicar un tipo de mensaje relativamente prosaico y definido, incluso cuando el lenguaje gráfico empleado que utilizan ya no se ajuste a normas, sintaxis o estructuras obsoletas»;² y Leterror opina que «las tipografías son algo maravilloso. Además de permitir la comunicación escrita, se han convertido en elementos de comunicación por derecho propio».³

2. Poynor, *op. cit.*

3. Van Blokland y Van Rossum, en Branczyk y otros, *op. cit.*

Sin embargo hay veces en las que la materialidad de la forma tipográfica —sobre todo tras el tornado deconstructivista— eclipsa su propia significación por su descomposición, por la saturación, por el aislamiento del significado tras la forma en sí. En mi opinión se trata más de una ocultación, de un manierismo formalista que lo que hace es ahogar por asfixia al significado. No sólo resulta ilegible —por lo indecodificable—, sino que la masa de materia tipográfica es tan grande que no hay posibilidad de encontrar el discurso entre los escombros de letras.

Desgraciadamente hemos alcanzado una nueva transparencia tipográfica por la saturación visual, producto de la velocidad —tipografías clásicas que estamos hartos de ver



Stefan Sagmeister, cartel promocional de un álbum de Lou Reed (1996).

y por eso nos pasan desapercibidas—, o por fugacidad—fuentes que son desarrolladas por un estudio o un diseñador concretos para ser utilizadas en un proyecto de diseño específico, y que desaparecen tras su uso.

Evidentemente pueden surgir de ello otros significados, quizás incontrolados, quizá casuales, y ése sí que es el problema. No se trata de planificar desde un primer momento, sino de tomar conciencia de qué se hace y por qué. Hasta los berrinches y las pataletas de un bebé tienen un

sentido, un significado, y no conozco a ningún bebé diseñador —aún—. Toda producción humana es lecturable y, por lo tanto, potencialmente legible; sólo hay que encontrar y aplicar el código adecuado.

Philip B. Meggs, en el epílogo de su *Historia del diseño gráfico*, ya señalaba que «la necesidad de comunicaciones visuales libres e imaginativas para relacionar a la gente con su vida cultural, económica y social es más grande que nunca». Deberíamos aprovechar esa apertura que nos proporciona la tipografía actual para abrir nuevos caminos. No empezar de cero, algo que no es recomendable en ningún medio que arrastre una historia, sino aprender del pasado para construir un futuro totalmente nuevo y adaptado a las nuevas circunstancias. Deberíamos tomar los signos de la mutable tipografía contemporánea (precisión, «alcance enciclopédico», aleatoriedad y adaptabilidad) como los puntos de partida para el nuevo discurso tipográfico, éste de carácter orgánico y visual; como el lenguaje mismo, como la digitalidad.

No hemos de olvidar en ningún momento que una de las bases de la creación tipográfica es el espacio (su distribución, manipulación, recreación, generación, interpretación...), que la esencia original de la tipografía es la comunicación, y que la visualidad es algo ontológico a la letra. Y quizá Teal Triggs haya apuntado ya acertadamente el camino:

Los lectores ya no están confinados al espacio tipográfico bidimensional del medio impreso, aunque tienen un papel activo controlando su narrativa diaria. La experimentación tipográfica continuará extendiéndose desde lo virtual hacia los espacios públicos físicos, desde las vallas publicitarias y los carteles hasta incluir proyecciones en los edificios, instalaciones y representaciones teatrales. Las percepciones espaciales aumentarán, por medio de esto, ofreciendo una experiencia de comunicación más unificada.⁴

4. Triggs, Teal, *The typographic experiment: radical innovation in contemporary type design*.

Bibliografía

- Accion directa del arte y la cultura*, Madrid, radikales livres, 1998.
- Alessandrini, Jean, *Typomanie*, París, La Noria, 1977.
- Alexander, Christopher, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1976.
- Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes*, París, Gallimard, 1925.
- Baines, Phil y Haslam, Andrew, *Tipografía, función, forma y diseño*, México-Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Balius, Andreu, *Type at work, Usos de la tipografía en el diseño editorial* (prólogo de Raquel Pelta), Barcelona, Index Book, 2003.
- , «La gráfica en el movimiento situacionista», en *Grrr*, n° 5, Barcelona, otoño-invierno de 1999.
- Banham, Reyner, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- , *L'empire des signes*, Ginebra, Albert Skira, 1970 (trad. cast.: *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, 1990).
- , *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- , *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- , *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.
- Baudin, Fernand, *Dada et la typographie*, Cahiers de l'Association Internationale pour l'Étude de Dada et du Surréalisme, n° 3, 1969.
- Bellantoni, Jeff y Woolman, Matt, *Tipografía en movimiento, Diseñando en el Tiempo y el Espacio*, Barcelona, Index Books, 2000.
- Bierut, Michael, Drenttel, William, Heller, Steven y Holland, D. K. (comps.), *Looking closer, Critical writings on graphic design*, Nueva York, Allworth, 1994.
- , *Looking closer 2, Critical writings on graphic design*, Nueva York, Allworth, 1997.
- Bierut, Michael, Helfand, Jessica, Heller, Steven y Poynor, Rick (comps.), *Looking closer 3, Classic writings on graphic design*, Nueva York, Allworth, 1999.

- Bilak, Peter, «Typography of the nineties. The demystification and remystification», *Deleatur*, nº 5, 2000.
- Blacwell, Lewis, *Tipografía del siglo xx, remix*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- , *The end of print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995.
- Blanchard, Gérard, *La letra*, Barcelona, CEAC, 1988.
- Bozal, Valeriano (comp.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996 (vol. II).
- Branczyk, Alexander, Nachtwey, Jutta, Nehl, Heike, Schlaich, Sibylle y Siebert, Jürgen (comps.), *Emotional digital, A Sourcebook of Contemporary Typographics*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- Broos, Kees y Hefting, Paul, *Dutch Graphic Design*, Londres, Phaidon, 1993.
- Cerezo, José M^a, *Diseñadores en la nebulosa, El diseño gráfico en la era digital*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, París, Flammarion, 1995.
- Christin, Anne-Marie (comp.), *Histoire de l'écriture, De l'ideogramme au multimedia*, París, Flammarion, 2001.
- Cohen, Marcel y Sainte Fare Garnot, Jean (comps.), *L'écriture et la psychologie des peuples, XXII^e semaine de synthèse*, París, Librairie Armand Colin, 1963.
- Costa, Joan, *Diseño, comunicación y cultura*, Madrid, Fundesco, 1994.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Miguel Castellet, 1976.
- De Campos, Haroldo, *De la poesía concreta a las galaxias actuales*, Málaga, Extensión Universitaria Universidad de Málaga, 1992.
- De Diego Erles, Jesús, *Graffiti, La palabra y la imagen*, Zaragoza, Amelia Romero, 2000.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Madrid, Alianza, 1979.
- Derrida, Jacques, *De la gramatologie*, París, Les Éditions de Minuit, 1967 (trad. cast.: *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971).
- , *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Diseño gráfico en la era mecánica, La colección Merrill C. Berman* (Catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, 1999.
- Dondis, Donis A., *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

- Dotremont, Christian, *Typographismes*, Tervuren (edición del autor), 1971.
- Drucker, Johanna, *The visible word: experimental typography and modern art, 1909-1923*, Chicago, University of Chicago, 1994.
- , *The alphabetic labyrinth: the letters in history and imagination*, Londres, Thames and Hudson, 1995.
- , *The dual muse: the writer as artist, the artist as writer* (catálogo de la exposición), San Luis, Washington University Gallery, 1997.
- Druet, Roger y Grégoire, Herman, *La civilisation de l'écriture* (prefacio de Roland Barthes), París, Fayard - Dessain et Tolra, 1976.
- Dusong, Jean-Luc y Siegwart, Fabienn, *Typographie du plomb au numérique*, Dessain et Tolra, 1996.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- , *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Elam, Kimberly, *Expressive Typography. The word as image*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1990.
- El espectáculo está en la calle; el cartel moderno francés: Colin, Carlu, Loupot, Cassandre* (catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 15 de noviembre de 2001-21 de enero de 2002), Madrid, Aldeasa-MNCARS, 2001.
- Étiemble, René, *La escritura*, Barcelona, Labor, 1975.
- Fahr-Becker, Gabriele (comp.), *Arte asiático*, Colonia, Könemann, 2000.
- Fiedler, Jeannine y Feierabend, Peter (comps.), *Bauhaus*, Colonia, Könemann, 1999.
- Friedl, Friedrich, Ott, Nicolaus y Stein, Bernard, *Typography - when who how*, Colonia, Könemann, 1998.
- Frutiger, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales: elementos, morfología, significación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- , *En torno a la tipografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Garí, Joan, *La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid, Fundesco, 1995.
- Garnier, Pierre, *Spatialisme et Poésie concrète*, París, Gallimard, 1968.
- Gaur, Albertine, *Historia de la escritura*, Madrid, Biblioteca del libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.
- Gauthier, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Gerstner, Karl, *Compendio para alfabetos, Sistemática de la escritura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Gill, Eric, *An Essay on Typography*, Londres, Lund Humphries, 1931 (5ª ed., 1988).

- Gubern, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Hattstein, Markus y Delius, Peter (comps.), *El Islam, arte y arquitectura*, Colonia, Könemann, 2000.
- Heller, Steven, «Cult of the Ugly», *Eye*, nº 9, vol. 3, 1993.
- , «The meanings of type», *Eye*, nº 50, invierno de 2003.
- Heller, Steven y Ballance, Georgette (comps.), *Graphic design history*, Nueva York, Allworth, 2001.
- Heller, Steven y Fili, Louise, *Typology, Type design from the victorian era to the digital age*, San Francisco, Chronicle Books, 1999.
- Heller, Steven y Meggs, Philip B. (comps.); *Texts on Type, Critical Writings on Typography*, Nueva York, Allworth, 2001.
- Internacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista internationale situationniste (1958-1969)*, Madrid, Literatura Gris, 1999 (vol. 1).
- Isou, Isidore, *De l'impressionisme au lettrisme: l'évolution des moyens de réalisation de la peinture moderne*, París, Filipacchi, 1974.
- Jacno, Marcel, *Anatomie de la lettre*, París (École Estienne), Compagnie Française d'Éditions, 1978.
- Jean, Georges, *L'écriture mémoire des hommes*, París, Gallimard, 1987.
- Kurt Schwitters (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1995.
- Langer, Susan, *Problems of art: then philosophical lectures*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1957.
- Leclanche-Boulé, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Valencia, Campgràfic, 2003.
- Lentini, Javier (comp.), *Velimir Khlebnikov: antología poética y estudios críticos*, Barcelona, Laia, 1984.
- Lupton, Ellen y Miller, J. Abbott (comps.), *El abc de (triángulo, cuadrado, círculo) la Bauhaus y la teoría del diseño*, México, Gustavo Gili, 1994.
- , *Design Writing Research. Writing on graphic design*, Londres, Phaidon, 1999.
- Mallarmé, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, París, Gallimard, 1914.
- Marchal, Bertrand, *Stéphane Mallarmé*, París, ADPF-Ministère des Affaires Étrangères, 1999.
- Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1987.
- Marinetti, Filippo Tomasso, *Les mots en liberté futuristes*, Milán, Edizione Futuriste di «Poesia», 1919 (trad. cast.: *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978).

- Massin, *La lettre et l'image, La figuration dans l'alphabet du huitième siècle à nos jours*, París, Gallimard, 1970.
- , *L'ABC du métier*, París, Imprimerie Nationale, 1988.
- Massoudy, Hassan, *La calligraphie arabe vivante*, París, Flammarion, 1980.
- McLean, Ruari, *Manual de tipografía*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- McLuhan, H. Marshall, *La galaxia Gutenberg*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.
- McQuiston, Liz, *Graphic agitation: social and political graphics since the sixties*, Londres, Phaidon, 1993.
- Meggs, Philipp B., *A history of graphic design*, 3rd ed., Nueva York, John Wiley & Sons, 1998 (trad. cast.: *Historia del diseño gráfico, tercera edición*, México D.F., McGraw Hill, 2000).
- Menezes, Philadelpho, *Poética e Visualidade*, São Paulo, Unicamp, 1985.
- Michaux, Henri, *Un bárbaro en Asia*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- Miller, J. Abbott, *Dimensional Typography: Case Studies on the Shape of Letters in Virtual Environments*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996.
- Miseria en el medio estudiantil, considerada bajo sus aspectos económico, político, psicológico, sexual e intelectual*, Barcelona, Icaria, 1977.
- Morison, Stanley, *Principios fundamentales de la tipografía* (estudio preliminar de Josep M. Pujol), Barcelona, Ediciones del Bronce, 1998.
- Olson, David R., *El mundo sobre el papel, El impacto de la escritura en la estructura del conocimiento*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Peignot, Jérôme, *Du Calligramme*, París, Éditions du Chêne, 1978.
- , *Typoésie*, París, Imprimerie Nationale, 1993.
- Pelta, Raquel, *Diseñar hoy*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Pintar palabras* (catálogo de la exposición), Alcalá de Henares, Instituto Cervantes, 2003.
- Poesía visual*, Joan Brossa (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1997.
- Poynor, Rick, *No más normas, Diseño gráfico posmoderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Rétrospective Jean Carlu* (catálogo de la exposición), París, Musée de l'Affiche, 1980.
- Rock, Michael, «10 Issues of Fuse», *Eye*, nº 15, invierno de 1994.
- Royo, Javier, *Diseño digital*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Ruder, Emil, *Manual de tipografía* (prefacio de Adrian Frutiger), Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

- Ruiz, Elisa, *Hacia una semiología de la escritura*, Madrid, Biblioteca del libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.
- Sitbon, Michel, *La primavera de París, Cronología gráfica de mayo del 68*, Barcelona, Muchnick, 1988.
- Situacionistas: Arte, política, urbanismo* (catálogo de la exposición), Barcelona, MACBA, 1996.
- Spencer, Herbert, *Pioneros de la tipografía moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- Triggs, Teal, *The typographic experiment: radical innovation in contemporary type design*, Londres, Thames & Hudson, 2003.
- Tschichold, Jan, *The Principles of the New Typography: A Handbook for Modern Designers*, Berkeley, University of California, 1995 (trad. cast.: *La nueva tipografía*, Valencia, Campgràfic, 2003).
- , *El abecé de la buena tipografía, Impresos agradables con una buena tipografía*, Valencia, Campgràfic, 2002.
- Warde, Beatrice, *The Cristal Globet, sixteen essays on typography*, Londres, The Sylvan Press, 1955.
- Weill, Allan, *Les maîtres de l'affiche: Cassandre*, Bibliothèque de l'image, 1995.
- , *L'affiche française*, París, Presses Universitaires de France, 1982.
- Weingart, Wolfgang, *Typography: my way to typography*, Baden, Lars Müller, 2000.
- Williams, Emmet, *Anthology of Concrete Poetry*, Nueva York, Something Else, 1967.
- Wingler, Hans M. (comp.), *Las escuelas de arte de vanguardia, 1900/1933*, Madrid, Taurus, 1980.
- Wozencroft, Jon, *The graphic language of Neville Brody*, Londres, Thames & Hudson, 1988.
- Zali, Anne y Berthier, Annie (comps.), *L'aventure des écritures, Naissances*, París, Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Universidad del País Vasco, Cátedra, 1992.

Revistas

Eye
Print
Grrr
Experimenta
Visual
tipoGrafica
Diseñador
Cahiers GUTenberg

Internet

unosiposduros.com
typotheque.com

TipoGrafismo es una nueva forma de definir el potencial comunicativo, expresivo y estético de la letra, algo que siempre ha estado en el aire y que en los últimos años se ha hecho evidente gracias a la experimentación digital, tanto en la comunicación gráfica como audiovisual.

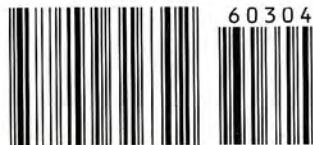
Tomando como hilo conductor las manifestaciones plásticas de la letra en el siglo pasado, el libro trata de su expresividad formal en tanto que se trata de un lenguaje visual cada día más utilizado.

El tipografismo tiene que ver con la expresión libre y creativa de la letra, del arte y de los metalenguajes gráficos de origen digital.

Manuel Sesma (Segovia, 1970), licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, ha trabajado como diseñador gráfico en diversos estudios. Desde hace algunos años viene impartiendo clases de diseño en varios centros de enseñanza y se dedica a la investigación sobre la tipografía y la teoría del diseño.

www.paidos.com

ISBN 84-493-1630-8



9 788449 316302

